



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

JOÃO GUILHERME CAMPOS MARI

**O OESTE NORTE-AMERICANO PELO “MESTRE DA VIOLÊNCIA”, SAM
PECKINPAH: IMAGENS DE UM ESTADOS UNIDOS EM EFERVESCÊNCIA
(1960-1970).**

Uberlândia, 2018.



JOÃO GUILHERME CAMPOS MARI

**O OESTE NORTE-AMERICANO PELO “MESTRE DA VIOLÊNCIA”, SAM
PECKINPAH: IMAGENS DE UM ESTADOS UNIDOS EM EFERVESCÊNCIA
(1960-1970).**

Monografia apresentada ao Instituto de
História da Universidade Federal de
Uberlândia como requisito à obtenção do
título de graduação.

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

Uberlândia, 2018.

JOÃO GUILHERME CAMPOS MARI

Banca Examinadora

Profª Drª Ana Paula Spini

ORIENTADORA

Profª Drª Mônica Brincalepe Campo

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Profº M.e Lucas Henrique dos Reis

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Uberlândia, 2018.

Agradecimentos

Agradeço a todos. Família, amigos, colegas, inimizados, professores e até quem não conheço ainda.

*E assim teve início a Era do Fogo.
Sem demora, contudo, as chamas se apagarão
e restará somente a Escuridão.*

Dark Souls (2011)

Resumo

Este trabalho tem por objeto refletir sobre produções cinematográficas de Velho Oeste críticas aos valores e modos de vida norte-americanos, produzidas durante a década de 1960. Para tanto, foi escolhida parte da produção cinematográfica de Sam Peckinpah, um diretor de renome, mas que não chegou a fazer parte do *mainstream* dos diretores de Hollywood. Foram escolhidos seus quatro primeiros filmes, com ênfase no primeiro “Parceiros da Morte”, de 1961, e seu quarto filme “Meu Ódio Será sua Herança”, de 1969. Nesses filmes são discutidas questões a respeito da luta entre a civilização e barbárie, o uso da violência e as fronteiras morais e físicas que os homens enfrentam. Entretanto, se entende que tais questões são antes discutidas pelo Cinema de Velho Oeste da primeira metade do século XX e esse carrega elementos de uma literatura dos séculos XVIII e XIX a respeito da Identidade Nacional norte-americana. Nesse trabalho, então, optou-se pela análise filmica dos filmes citados em articulação com os elementos presentes nesses filmes e esses da formação da nação. Também foi necessário pensar na questão estética das representações de violência nos filmes e em outros lugares da sociedade norte-americana daquele tempo, em uma análise da visualidade dessas imagens. Tais análises foram feitas em articulação com uma bibliografia sobre Velho Oeste, formação dos Estados Unidos, violência e visualidades. Esse trabalho aponta para a construção de narrativas críticas dentro do Cinema de Velho Oeste.

Palavras-chave: História e Cinema, Velho Oeste, Imagens de Violência, Sam Peckinpah.

Sumário

Introdução.....	9
Capítulo 1: “Nós estamos atrás de Homens, eu juro por Deus eu estava entre eles”: Os mitos da nação e seus lugares na década de 1960.....	15
1.1. Imagens de Violência e a Condição Humana para Peckinpah.....	15
1.2. O Homem e a Violência no Século XX.....	16
1.3. Vida de Peckinpah e proximidade com o Velho Oeste.....	20
1.4. Consolidação dos Mitos da Nação Norte-Americana.....	22
1.5. O Cinema, os Mitos e a Sociedade.....	26
1.6. Primeiros passos na construção de uma narrativa crítica.....	28
Capítulo 2: “Se eles se moverem, mate-os”: a nova fronteira no <i>Western</i> de meados do século XX.....	35
2.1. O bando selvagem encara um novo contexto complexo.....	35
2.2. Aceitação de um tipo de representação da violência e os primeiros filmes de Peckinpah.....	37
2.3. Rejeição à representação crítica da violência e as tensões sociais da década de 1960.....	42
2.4 A violência e seus sentidos no contexto de Guerra do Vietnam.....	46
2.5. <i>The Wild Bunch</i> : O fim da fronteira no Western.....	50
Capítulo 3: “Traga o inferno para eles Pike!”: Uma sociedade lidando com imagens de sua violência.....	56
3.1. As intenções, não só, de Peckinpah com relação às imagens de violência.....	56
3.2. O cidadão norte-americano vai à guerra sem sair de casa.....	58
3.3. Um assassinato testemunhado pelo mundo.....	61
3.4. Uma sociedade lidando com sua própria violência.....	63
3.5. A Indústria Armamentista e Hollywood.....	64
3.6. Hollywood e a Guerra pós-década de 1970.....	66
Considerações finais.....	69
Filmes Sam Peckinpah.....	71
Outras Fontes.....	72
Referências.....	73

Lista de Figuras

Figura 1, p. 15: Frame da sequência final de *Meu Ódio Será sua Herança*.

Figura 2, p. 29: Frame do Cowboy de *Companheiros da Morte*.

Figura 3, p. 29: Frame do Cowboy de *Rastros de Ódio*.

Figura 4, p. 30: Capa do livro *Yellowleg*.

Figura 5, p. 31: Frame de perseguição em *Parceiros da Morte*.

Figura 6, p. 32: Frame de perseguição em *Nos Tempos das Diligencias*.

Figura 7, p. 32: Frame de um personagem indígena em *Parceiros da Morte*.

Figura 8, p. 35: Frame da sequência inicial de *Meu Ódio Será sua Herança*.

Figura 9, p. 40: Frames de sequência de combate em *Major Dundee*.

Figura 10, p. 41: Frame de sequência da batalha final em *Major Dundee*.

Figura 11, p. 45: Frames de sequência da batalha final de *Meu Ódio Será sua Herança*.

Figura 12, p. 52: Frame do enquadramento de Angel em *Meu Ódio Será sua Herança*.

Figura 13, p. 53: Frame com enfoque no ferimento de Pike em *Meu Ódio Será sua Herança*.

Figura 14, p. 59: Terceira fotografia presente na Revista *Life* de 26 de Novembro de 1965.

Figura 15. P. 60: Fotografias presentes na Revista *Life* de 26 de Novembro de 1965.

Introdução

Em seis de Agosto de 1945, o bombardeiro americano “Enola Gay” despejava sobre a cidade japonesa Hiroshima, pouco depois das oito da manhã, a bomba de urânio “Little Boy”. O artefato pesava quatro toneladas e tinha o poder destrutivo equiparado a quinze toneladas de trinitrotolueno (TNT). Antes das nove da manhã, a bomba explodia sobre a cidade japonesa, estima-se que mais de 140 mil pessoas morreram naquele dia¹. Três dias depois, em nove de Agosto de 1945, outro bombardeiro, o “Bockscar” sobrevoava a cidade japonesa Nagasaki e lançava sobre outra bomba atômica, batizada de “Fat Man”. Com a detonação dessa segunda bomba, estima-se um número de mortos entre 70 a 100 mil pessoas². Seis dias depois da segunda explosão, em quinze de Agosto de 1945, o Japão anunciava a sua rendição da Segunda Guerra Mundial.

O advento da bomba atômica marca um fim possível de toda raça humana. Um dispositivo criado pelo Homem, pela primeira vez, tem potencialidade para matar na casa das centenas de milhares. Esse artefato vem para fechar a Segunda Guerra Mundial, seu poder destrutivo é simbólico do conflito, pois esse alterou para sempre o século XX. As chamas radiativas serviram para corroer os últimos pilares do projeto de civilização que a Primeira e Segunda Guerras Mundiais dilapidaram e é impossível pensar a contemporaneidade sem esse fato³.

Em um intervalo de três dias, mais de duzentas mil pessoas morrem, sem contar aquelas que morreram em decorrência de outros efeitos das bombas. Essas pessoas não morrem por causa de desastres naturais ou por alguma epidemia. Não, morrem por instrumentos desenvolvidos pelo Homem para aniquilar o próprio Homem. Morrem por decisões de governos que sempre julgam fazer o melhor para o seu povo. Morrem por causa de projetos de nação que instrumentalizam esse próprio povo.

O século XX é marcado pela guerra, os países pensam nesses termos. Mesmo quando as bombas não estão explodindo, os preparativos para o próximo conflito já estão sendo feitos⁴. Entretanto, as guerras, a violência e sofrimento causados não surgem do nada. Não são

¹ HIROSHIMA COMMITTEE. **HIROSHIMA & NAGASAKI BOMBING**. Disponível em: <http://www.hiroshimacommittee.org/Facts_NagasakiAndHiroshimaBombing.htm> Acesso em: 10 de Junho de 2018.

² Idem.

³ HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. P. 29.

⁴ Idem.

ações de governos maléficos e caricatos que se colocam como vilões. Não, longe disso. A política é complexa e não existe um Capitão América para socar Hitler em nosso mundo real, como nos quadrinhos da década de 1940. Na ficção existem mocinhos e vilões pré-definidos e cabe ao primeiro vencer o segundo pelo uso da força. Essa narrativa tem apelo, tanto que o Capitão América continua socando seus inimigos, com plateias de cinema indo à loucura e gerando milhões de dólares para os estúdios cinematográficos.

A ficção tem lugar histórico. Nesse espaço pode e são articuladas questões candentes sobre as sociedades que produzem essas obras ficcionais. Sejam filmes, séries de televisão, livros, histórias em quadrinhos, jogos etc. A ficção pode e cria narrativas que têm lastro na realidade, que articulam problemas do dia a dia, que dão soluções para esses ou mostram a falta dessas.

Não escapando a essa regra, nesse trabalho se entende que o Cinema de Velho Oeste cria e articula narrativas de seu tempo. Mais especificamente se entende que esse gênero não só articula narrativas contemporâneas do século XX, mas também dos séculos XVIII e XIX referentes à colonização dos Estados Unidos. Essas narrativas são aquelas referentes à conquista e povoamento dos territórios do país. Essas são criadas posteriormente a independência dos Estados Unidos e tentam moldar uma identidade nacional. Esse processo é conturbado, em um contexto de anexação de vários territórios. O Homem branco norte-americano se vê diante de disputas. Com os países vizinhos, com as populações indígenas originais daquela região, com os estrangeiros e com todos aqueles que não compartilham dos mesmos interesses de sua nação, que ainda era construída.

Dessa forma, são forjadas narrativas que justificam todo esse processo. O discurso oficial do governo, amparado em uma vasta literatura colocava o cidadão dos Estados Unidos com um ser novo, livre dos vícios do velho mundo⁵. Sendo não só livre para, mas com o dever de conquistar as terras para o Oeste. Pois esse já era um destino manifestado por Deus para aquele povo escolhido. Cabia a eles negociarem, ou tomarem a força os territórios daqueles que eram inferiores e bárbaros⁶, a métrica de quem seria considerado civilizado ou bárbaro, claro, sempre esteve nas mãos do próprio país que tinha interesses nesse processo. Era necessário então marcar a fronteira entre aqueles que eram civilizados e aqueles que eram bárbaros. E foi isso que os discursos oficiais, a literatura e as narrativas orais fizeram. Em um

⁵ JUNQUEIRA, Mary Anne. **Estados Unidos: a consolidação da nação**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 50

⁶ Ibid. p. 51.

contexto em que a fronteira física se alterava dia após dia, com novos territórios anexados, a fronteira moral entre aqueles que são americanos por direito de Deus e aqueles são bárbaros e incivilizados foi delimitada de forma contundente⁷.

A narrativa que justifica a expansão dos territórios dos Estados Unidos no século XIX é essa. Uma que coloca seu povo como excepcional e com uma missão na terra e exclui todos aqueles que não têm lugar, ou atrapalham, nesse processo. Então, o uso da força física e da violência se torna justificável. As populações indígenas são perseguidas, ao mesmo tempo em que se cria uma imagem de um índio maléfico que é incivilizado. Essa perspectiva começa a colocar esse personagem no papel de vilão, na tentativa de justificar as ações governamentais de remoção de povoados inteiros de territórios almejados⁸.

A política externa do país também seguiu esse ímpeto de ser excepcional. Os países vizinhos foram todos tratados de maneira assimétrica⁹. Quando conveniente, a autonomia desses países não era reconhecida, quando os interesses desses se opunham, todo tipo de ação era moral. Isso revela a face imperialista do projeto de nação desse país que se tornaria tão conhecida no século XX. Onde se julgasse necessário intervir, independente de qualquer coisa, esse iria agir. Essa nação jovem e democrática, no discurso, seria a responsável por guiar a *América* para um futuro escolhido por Deus, independente das vontades dos outros países do continente.

Esse modo de agir da nação não se limita apenas à política, mas sim aos modos de vida, à economia, à cultura e a identidade nacional. É importante se lembrar disso, pois aqui, amparado em uma bibliografia anterior, se afirma que o Cinema norte-americano de Velho Oeste é herdeiro dessa narrativa imperialista que a literatura ajudou a forjar no século XX¹⁰. É a primeira metade do século XX que marca o processo de estabelecimento do Cinema norte-americano e do gênero de Velho Oeste também. É também nesse tempo que esse cinema se apropria dessas narrativas anteriores.

Entre os elementos que esse gênero usa em sua concepção estão a constante luta entre selvagem e civilizado, as fronteiras morais e físicas que marcam essa luta, o individualismo e excepcionalidade do cowboy e a própria imagem desse personagem, aquela de guerreiro e

⁷ Ibid. p. 58.

⁸ Ibid. p. 47.

⁹ Ibid. p. 51.

¹⁰ JUQUEIRA, Mary Anne. James Fenimore Cooper e a conquista do Oeste nos Estados Unidos na primeira metade do século XIX. **Revista Diálogos**, DHI/UEM, v. 7, 2003. p. 14.

disposto a fazer o que julga certo. Todas essas imagens não surgem do nada. Estão antes atreladas a esse passado expansionista e imperialista, e dessa forma, servem como justificativas desse passado e de seu presente.

O Cinema, por muito tempo repetiu essas narrativas, não de forma mecânica, mas de forma que as articulava com os desafios e dilemas de sua contemporaneidade. Ou seja, quando John Ford criava seus filmes, por exemplo, apesar de usar imagens do século XIX, ele falava de seu presente.

Podemos afirmar que o Cinema norte-americano ajudou a justificar os projetos e ações de seu país. Ainda faz isso. Existem narrativas sendo criadas ainda em 2018, não só no Cinema, mas em outras mídias que continuam justificando as ações do país. Entretanto, aqui se entende que essa arte não é uniforme, não tem apenas um discurso. Longe disso, apesar de existirem discursos com grande poder de aglutinação dentro do Cinema, aqui se entende que esse ainda permite espaço para discursos divergentes. Partindo dessa constatação, esse trabalho vai buscar na filmografia do cineasta Sam Peckinpah seu objeto de estudo.

Essa pesquisa encontra em seus filmes a construção de uma narrativa crítica a respeito do próprio lugar dos Estados Unidos como nação no mundo. Uma que não justifica as ações do país. Em uma rápida análise, se entende que todos os seus filmes apresentam esse elemento, mas aqui, só serão utilizados os seus primeiros quatro filmes, que foram produzidos entre 1961 e 1969. O que chama atenção em primeiro lugar em sua filmografia é o uso exagerado de uma representação da violência. Em um tempo em que se naturaliza a morte de centenas de milhares, Peckinpah usa seus filmes violentos para denunciar essa hipocrisia. Ele ataca a imagem do cowboy, pois essa representa em grande parte os Estados Unidos, representa aquele modo de agir pela violência e de justificar seu uso em nome de um bem maior.

O problema que se tenta resolver aqui é esse, se entender os modos e os porquês que de seus filmes construírem essa narrativa crítica, atrelada a uma representação absurda da violência. Entender de que forma o indivíduo de seu tempo, Sam Peckinpah, interpreta as transformações e o papel de seu país e as articula dentro de sua produção cinematográfica, sua Arte. Para isso, esses filmes são analisados a luz de uma bibliografia sobre Cinema, o Velho Oeste, sociedade dos Estados Unidos e violência. Com articulação de outras fontes também,

como alguns documentos oficiais, revistas e críticas. Assim, se entende que conseguimos explicar uma face das transformações que a conturbada década de 1960 passou.

As narrativas da nação, aquelas que excluem e matam continuam vivas nesse contexto estudado e a sociedade as discute. Faz isso, pois o tempo demanda, não é mais possível as aceitar quando as imagens chocantes da Guerra do Vietnam são mostradas para a sociedade. O próprio mundo é outro, é aquele que vivia sobre o medo constante de uma hecatombe nuclear.

Dessa forma, no Capítulo 1 é preciso apresentar o diretor analisado aqui, sua vida e suas aspirações. Também nesse capítulo se começa a discutir os sentidos que o Homem do Velho Oeste tinha para o cineasta com relação a violência. Também é preciso pensar como Peckinpah olhava a propensão para a violência do Homem. Não só para ele, mas também tratar dessa mesma propensão no século XX, usando perspectivas de Sigmund Freud e Hannah Arendt. Também é necessário voltar para as narrativas presentes na literatura norte-americana dos séculos XVIII e XIX que justificam o imperialismo do país. E, em último lugar, colocar essas narrativas em choque com as imagens que Peckinpah constrói em seu primeiro filme, “Os Parceiros da Morte”.

O Capítulo 2 vem para mostrar um pouco das tensões sociais que Peckinpah era contemporâneo. Também vem para aprofundar a discussão sobre as imagens de violência que o Cinema cria. Essas imagens são categorizadas em uma tipologia criada para esse trabalho com base em outra, do produtor de cinema Murray Pomerance. Um documento oficial do governo dos Estados Unidos de 1968 também é brevemente analisado, pois esse também trata do tema violência. E, em um último momento, essas imagens de violência são colocadas em articulação com os mitos da formação dos Estados Unidos e os sentidos do filme “Meu Ódio Será sua Herança”.

Por fim, no Capítulo 3 é feita uma breve análise das intenções de Peckinpah quando ele cria suas imagens de violência. E essas imagens do diretor são articuladas com outras da Guerra do Vietnam, para se pensar um pouco a respeito da visualidade dessas e como seu processo de produção cria sentidos. Também nesse capítulo é tratada de forma breve a relação de Hollywood com a Indústria Bélica, para se mostrar que o discurso crítico de Peckinpah sempre competiu com outros, como o dos heróis de ação dos anos 80 que são brevemente discutidos no fim do texto.

Tirem as crianças da sala, pois o “Mestre da Violência” prepara um show sangrento que irá manchar para sempre o oeste norte-americano.

Capítulo 1: “Nós estamos atrás de Homens, eu juro por Deus, eu estava entre eles”: Os mitos da nação e seus lugares na década de 1960.

1.1. Imagens de Violência e a Condição Humana para Peckinpah.

Uma longa batalha acontece dentro de um forte no México. Quatro cowboys lutam contra uma infinidade de soldados mexicanos. Ao fim do combate, uma sequência mostra o cenário de carnificina. Um primeiro plano geral enquadra o pátio do forte. As paredes desse pátio marcam os limites desse plano. Nele são enquadrados vários objetos tombados, ou destruídos, mas outro elemento toma conta do plano. Uma quantidade enorme de figurantes estendidos ao chão representando soldados mexicanos mortos ou moribundos. E, claro, todos eles salpicados de sangue, em um vermelho vivo e forte. Entre esses corpos estirados, outras figuras vagam. A cena continua com um plano médio que acompanha uma dessas figuras em *travelling*, uma mulher com capuz e toda de preto, que lembra a figura antropomórfica da morte. A mulher tem um olhar cabisbaixo e vaga entre os mortos, sem uma função aparente. Uma música triste acompanha essa cena citada. Toda a composição da cena cria um aspecto de desolação.



Figura 11: Frame da sequência final de *Meu Ódio Será sua Herança*.

Com o avançar da cena, um plano aberto enquadra outro cowboy, em pé, ao lado de uma mesa com outros dois mortos. Um desses mortos segura uma metralhadora montada em cima desse móvel. A parede ao fundo tem incontáveis marcas de bala e respingos de sangue. O cowboy também carrega um semblante triste, pois está olhando para os corpos daqueles que uma vez foram seus companheiros. A imagem criada ai é simbólica, a metralhadora é enquadrada no centro e chama atenção. As cores são em tons de marrom contrastando com o

vermelho do sangue. Essa é uma cena de desolação e é também uma das finais do filme de maior sucesso do cineasta Sam Peckinpah: *The Wild Bunch* ou Meu Ódio Será Sua Herança de 1969.

Dirigido por Peckinpah e coescrito por ele e por Walon Green, o longa narra a história de um grupo de foras de lei que são caçados pelo sul dos Estados Unidos até o México. É importante o país para onde o bando foge, pois existe uma narrativa, no século XIX, que coloca esse como uma terra menos importante e de povo inferior¹¹ e o roteiro do filme inverte essa relação em um momento específico. Entre muitos tiroteios, os papéis começam a se inverter e aqueles que a princípio são os vilões passam a ser tratados como protagonistas. O grupo selvagem (do título) é o centro das atenções do filme, seus caçadores, que são contratados pelas autoridades, são meros coadjuvantes na história. O filme culmina nessa cena já descrita anteriormente, onde o bando encontra seu fim sangrento. A morte deles é simbólica e catártica e é analisada nesse trabalho mais a frente. O que salta aos olhos na análise desse filme, bem com em toda filmografia de Sam Peckinpah é o uso da violência. Não é incomum em suas obras o uso de muito sangue falso ou a representação de outros tipos de violência para além dessa eschachada, onde corpos e feridas de bala explodem para espalhar tinta vermelha pelo cenário.

Mas por que o uso tão exagerado de representações da violência? Em uma entrevista a BBC em 1976, Peckinpah diz; “Vamos aos fatos, a maioria dos crimes violentos são praticados por familiares ou amigos próximos as vítimas”¹². Essa fala nos ajuda a entender no que o cineasta acreditava sobre a relação do ser humano com a violência. Interpretando a fala de Peckinpah, se entende que a propensão para a violência não é algo anormal no Homem, também não é apenas um instinto, parece mais uma pulsão como descrita por Sigmund Freud. Mais que isso, essa perspectiva coloca a possibilidade de ações violentas para homem como algo que nasce não de ações malignas, mas como algo que ocorre rotineiramente. Essa é a perspectiva que Hannah Arendt parece tentar transparecer em suas obras ao discorrer sobre os regimes totalitários do século XX e a natureza humana.

1.2. O Homem e a Violência no Século XX.

As concepções trazidas por Freud são interessantes a essa pesquisa, mas é importante deixar claro que alguns cuidados são tomados. Primeiro, como esse é um trabalho de História,

¹¹ JUNQUEIRA, Mary Anne. **Estados Unidos**: a consolidação da nação. São Paulo: Contexto, 2001. P. 51.

¹² ENTREVISTA, **Film**. Londres: BBC. 1 de Dezembro de 1976.

ele tem limites próprios de sua própria área de conhecimento. E segundo, a própria discussão de pulsões no ramo da psicologia não é algo fechado e consensual¹³. Mal simplificando, Freud em sua teoria das pulsões cria a hipótese de que as ações humanas não são definidas somente por aspetos culturais ou instintivos, mas existe também um elemento de pulsões. Essas são duas; a de vida e a de morte. O Eros e o Tanatos. São antagônicas no sentido que uma preserva a vida e a outra tem fascínio pela morte. Peckinpah parece concordar com essas concepções na construção de seus personagens e narrativa em “Meu Ódio Será Sua Herança”.

O bando de foras da lei do título parece encarnar essa dualidade. Liderados por Pike Bishop, interpretado por Willian Holden, o bando é composto pelos irmãos Lyle, interpretados por Warren Oates e Odmond O'brien, e Tector Gorche, interpretado por Ben Johnson, e Angel, interpretado por Jaime Sanchez. O bando, como já foi dito, passa grande parte do filme fugindo pelo sul dos Estados Unidos. O fascínio pela morte é representado em grande parte do filme. Os personagens são bandidos, lutam e matam sem motivos muito específicos. No entanto, Peckinpah opta por humanizá-los em outras partes do longa. Ao cruzarem a fronteira para o México, os integrantes do bando encontram uma vila que está disposta a acolhê-lo, pois o personagem Angel veio desse lugar. A fronteira deixa de ser só o espaço físico, mas também apresenta possibilidades para esses personagens.

Na vila, Peckinpah constrói imagens mais bucólicas para esses bandidos. O próprio lugar já marca uma transição estética, das áridas paisagens do sul norte-americano, a vila no México está em meio a árvores e o verde é mais abundante nesse lugar. Esse é um Oasis em meio às durezas de uma paisagem árida. Esses personagens têm espaço para fazerem novas amizades e fortalecerem os laços mais antigos. Nesse lugar não há morte, nem violência, esses homens são “normais” nessa paisagem. A pulsão de vida se encontra aí, nos laços que os homens criam uns com os outros como forma de proteção. A potencialidade para a violência, ou para a amizade são duas faces de uma mesma moeda no filme de Peckinpah. Parece mais que o meio determina o modo como os personagens do filme irão agir.

Essa tensão entre o violento e o protetor é o que leva ao embate final do filme. Quando o personagem Angel é sequestrado por um general mexicano, todo o bando vai à busca de seu amigo, mesmo que isso signifique a morte de todos, já que a missão é suicida. Nessa atitude, Peckinpah imprime um código de honra em seus protagonistas, por mais que eles sejam

¹³ GUTIERREZ-TERRAZAS, José. **O conceito de pulsão de morte na obra de Freud.** *Ágora (Rio J.)* [online]. 2002, vol.5, n.1, p. 92.

criminosos, a atitude mais honrada durante todo o filme vem justamente desses personagens, que é a de salvar um amigo em perigo. A narrativa cria essa ironia temática, pois ao mesmo tempo em que prepara personagens que deveriam ser odiados do ponto de vista moral, cria também um cenário aonde o espectador se relaciona com eles.

Hannah Arendt traz uma perspectiva interessante para esse trabalho em suas concepções acerca do mal praticado pelo ser humano, de um ponto de vista filosófico. Antes é preciso uma ressalva, Arendt analisa os regimes totalitários do século XX, que são específicos. Entretanto, suas análises ajudaram a modificar o modo como a natureza humana é identificada e, portanto, acabam se tornando universais. Dessa forma, as concepções da filósofa nos ajudam aqui, quando percebemos um artista que parece entender a humanidade de forma parecida com ela.

Em *Origens do Totalitarismo*, Arendt expande a concepção kantiana de que o mal pode não ter origens nos instintos, mas pode nascer nas faculdades racionais do homem. Pode nascer de uma perspectiva que trate os Homens como instrumentos¹⁴. Arendt relaciona esse mal radical às experiências totalitárias da era contemporânea, nesses contextos os humanos passam a ser apenas engrenagens em um mecanismo que tem por fim exterminar setores específicos dessa mesma sociedade. Os campos de concentração são os exemplos máximos desse caráter altamente racionalizado que o mal pode adquirir.

Quando, em 1962, Arendt aceita o convite de acompanhar o julgamento de Adolf Eichmann como enviada especial da revista *The New Yorker*, o problema do mal volta aos artigos que a autora escreve posteriormente ao julgamento. Em 1963, é publicado o livro *Eichmann em Jerusalém*, onde a filósofa narra e analisa o julgamento ocorrido um ano antes. Arendt precisa recorrer ao conceito de “banalidade do mal” para explicar o caso. Pois, durante todo o julgamento, Eichmann não se acha culpado de nenhuma das acusações e chega a dizer que a justiça dos homens não pode lhe condenar, apenas a de Deus¹⁵.

Por muitas vezes, o acusado repete que só cumpria ordens e nunca matou ninguém. Arendt não defende o acusado, mas critica o modo como o julgamento fora montado e como fora coberto pela mídia, para Arendt, aquilo fora transformado em um espetáculo, onde um

¹⁴ ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Tradução: Roberto Raposo. 2.ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1989. P. 506.

¹⁵ ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1999. P. 14.

monstro seria julgado por todos os crimes do nazismo. Quando, na verdade, Eichmann não era diferente de nenhum de seus pares, não era excepcional de nenhuma forma. Não fora um monstro. Na verdade, em sua vida privada, era um bom homem, bom filho e bom pai¹⁶.

A “banalidade do mal” vem para explicar como esse homem comum foi capaz de fazer atos bárbaros sem se sentir culpado e sem se transformar em um monstro que fez o que fez por puro sadismo. Arendt trata Eichmann como comum, ou banal. No caso específico, ele justifica suas ações como apenas forma de cumprir ordens, pois ele mesmo não tinha nada contra judeus. Daí surge a concepção para Arendt de que a propensão para o mal no homem não é algo ontológico, mas sim contingencial, vem da capacidade de ignorar o sofrimento alheio. Não existe o maniqueísmo que coloca os homens entre bons e maus. A maldade pode ocorrer entre todos, pois é algo banal, mas não justificável já que o homem tem a responsabilidade de discernir¹⁷.

A década de 1960, quando Arendt escreve sobre a banalidade do mal, é marcada por esse pessimismo com relação ao ser humano. Pois é um período em que se pensa os regimes totalitários e a Guerra do Vietnã está em seu auge. O lugar que Peckinpah ocupa enquanto artista também é esse, quando produz seu filme *The Wild Bunch*, um lugar aonde maniqueísmos entre vilões e heróis vem perdendo força.

O final de *The Wild Bunch* coroa o caráter não maniqueísta que Peckinpah imprime aos seus filmes. Os personagens são ambíguos, não existem vilões e heróis bem definidos, a violência vem para todos e pode ser praticada por todos, independente de qualquer coisa. Não por acaso, o último tiro dado no personagem de Pike Bishop é efetuado por um garoto. Jovens adultos também estavam sendo enviados para lutar no Vietnã quando o filme é lançado em 1969. Peckinpah faz questão de mostrar o garoto em um plano fechado, aonde o mesmo segura um rifle e em seus olhos é possível ver ódio ao efetuar o disparo: a propensão para a violência vive no garoto também. Essa é a condição do humano em suas obras.

Essas são as concepções de Peckinpah como artista, a violência é imanente ao homem e acontece como catarse. Em suas biografias “*If They Move . . . Kill 'Em!: The Life and Times of Sam Peckinpah*.” escrita por David Weddle e “*Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies*.” escrita por Stephen Prince, é possível encontrar a construção da imagem de um homem introspectivo. Não que esse trabalho trate essas obras como reflexo da

¹⁶ Ibid. p. 8.

¹⁷ Ibid. p. 118.

realidade. Entretanto, em suas entrevistas e em sua vida pessoal, é possível afirmar que essa é uma faceta da personalidade de Peckinpah. Daí os biógrafos citados aqui tiram os porquês de a violência ser catártica em seus filmes, para eles na Arte, era onde o Peckinpah podia realmente expressar suas concepções acerca do ser humano. Aqui essa explicação não é tratada como verdade absoluta, mas é relevante pensar nessas questões.

1.3. Vida de Peckinpah e Proximidade com o Velho Oeste

O signo da violência é claro nos filmes de Peckinpah. Essa é uma característica que passa por todos eles. Alguns motivos para esse uso foram conjecturados nas páginas anteriores, entretanto, outro fator chama atenção. Dos seus quatorze filmes, cinco tem temáticas voltadas para o gênero Velho Oeste. Uma pergunta surge, por que o interesse pela temática? Talvez nunca tenhamos uma resposta final, entretanto pelo menos, conjecturar sobre os porquês é importante aqui. Para responder essa pergunta algumas hipóteses serão levantadas, mas antes é preciso entender o lugar de produção de Peckinpah.

David Samuel Peckinpah nasceu em 1925 em Fresno na Califórnia. Filho de uma família abastada e dona de terras. Seu avô materno Denver Samuel Church foi um renomado advogado e mais tarde político na Califórnia. Foi nas fazendas desse avô que o jovem Peckinpah e seu irmão cresceram brincando de cowboys¹⁸. O mesmo Peckinpah diz em entrevistas que faltava a escola para brincar de laçar, marcar territórios, caçar e atirar. Ainda na primeira metade do século XX, a região onde ele cresceu era povoada por descendentes de mineiros e fazendeiros do século XIX. Acredita-se que essa exposição a esse estilo de vida que fora cristalizado como o do Velho Oeste possa ter influenciado Peckinpah mais tarde em suas escolhas artísticas.

Em sua juventude, devido a problemas disciplinares, Peckinpah é mandado para a marinha. Em algum ano na primeira metade da década de 1940, seu batalhão é mandado em missão para a China, sem intenção de combate. Entretanto, Peckinpah diz que viu os atos de guerra entre chineses e japoneses, incluindo tortura. Daí pode-se conjecturar de onde vêm suas perspectivas com relação ao Homem. Logo após essa missão, ele é dispensado da marinha e volta para Califórnia para estudar História na Universidade do Estado da

¹⁸ WEDDLE, David. *If They Move . . . Kill 'Em!*: The Life and Times of Sam Peckinpah. Nova York: Grove Press, 2001. P. 15.

Califórnia, Fresno. Em seus estudos se aproxima cada vez mais dos estudos de teatro e drama, até que consegue atuar na área.

O cineasta começa sua carreira na televisão nos anos de 1950. O processo de consolidação do *Western* no cinema já era avançado. Toda a primeira metade do século XX marca o caminho que o gênero fez para se consolidar no cinema norte-americano¹⁹ e Peckinpah assistiu aos filmes que consolidaram o gênero. O caminho que Peckinpah faz em sua carreira desde o começo é atrelado a esse tema. Os seus primeiros trabalhos para a televisão foram em produções de diversas séries televisivas do gênero *Western*. Sob a recomendação de Don Siegel, Peckinpah, nesses primeiros anos dessa década, vendia roteiros para episódios dessas séries, que faziam muito sucesso e eram produções de baixo custo, já que se destinavam somente para a TV. Entre as séries que trabalhou estão; *Gunsmoke*, *Have Gun – Will Travel* (Paladino do Oeste), *The Rifleman* (Homem do Rifle), *Broken Arrow* (Flechas de Fogo), *Klondike e Dick Powell's Zane Grey Theatre*. O interesse pelo gênero pode ter nascido naturalmente então pela proximidade do artista em seus primeiros anos de trabalho, inclusive uma dessas obras, o trouxe bastante reconhecimento.

A série *The Westerner* (que não chegou a ser exibida no Brasil) teve seu primeiro episódio exibido em 30 de Setembro de 1960. Criada e produzida por Peckinpah, tinha em seu elenco grandes nomes da época como Brian Keith e John Nehder. A produção durou apenas treze episódios sendo cancelada já em 1961, devido à exibição de conteúdos violentos, marcando já uma característica de Peckinpah. Entretanto, a série foi sucesso de crítica e não de público²⁰. Foi indicada a vários prêmios, entre eles, o do Sindicato de Produtores Americanos. O caminho para o cinema estava aberto. Nos bastidores, o futuro cineasta já fazia *lobby* também para conseguir estrear no cinema²¹.

Seu primeiro filme, como era de se esperar, foi um filme de velho oeste. *The Deadly Companions* ou Parceiros da Morte, no Brasil, é um filme norte-americano de 1962 e marca a estreia de Sam Peckinpah como diretor de Cinema. Nesse momento não será feita a análise do filme, mas esse pequeno resumo dos primeiros anos de Peckinpah serve para mostrar que sua carreira esta associada ao *Western*, seu lugar de produção é esse. Em um momento, criando imagens mais próximas aquelas do *Western* mais tradicional e, ao longo de sua carreira, as

¹⁹ RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O Western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963

²⁰ WEDDLE. op. cit. p. 170

²¹ Ibid. p. 110.

destruindo. Essa é a hipótese que se trabalha nessa pesquisa. A de que Sam Peckinpah opera uma iconoclastia com relação a figura do cowboy e do Velho Oeste norte-americano, consolidadas na primeira metade do século XX no Cinema. Para tentar conferir tal hipótese, foram feitas análises de uma parte de sua cinematografia em articulação com seu contexto e vida.

1.4. Consolidação dos Mitos da Nação Norte-Americana.

As imagens consolidadas pelo *Western* no Cinema norte-americano do século XX têm suas origens alguns séculos antes. A literatura no século XIX é de extrema importância na construção de uma imagem de nação vencedora²². Na produção literária, o autor que mais se destaca é James Fenimore Cooper. O autor vivia no tempo em que o selvagem ainda disputava lugar com o mundo civilizado, e escreve desse ponto de vista, de uma elite que tenta colonizar o oeste norte-americano. Em sua escrita, as características claras do que seria o mito do oeste já estão consolidadas²³. Entretanto, o mito não surge com Cooper, é mais antigo.

Vários pesquisadores concordam que os elementos presentes na criação do mito do Velho Oeste consolidado no século XX no cinema, já estavam presentes antes em narrativas orais que vão desde o século XVIII ao XIX. Em sua monografia, o pesquisador Lucas Henrique dos Reis trabalha com essa articulação entre Cinema de Velho Oeste e essas narrativas anteriores²⁴. Essas narrativas são as dos desbravadores e com o tempo e repetição vão se tornando sintéticas, universais e carregadas de clichês. Que ajudam a explicar a realidade daqueles que narram e ouvem. E se tornam mito²⁵.

Na análise que Mary Anne Junqueira faz sobre a consolidação da nação norte-americana, um aspecto aparece com mais intensidade: a crença que é construída e incentivada no povo norte-americano de uma suposta excepcionalidade. Mais que apenas excepcional, esse povo seria guiado por Deus e teria uma missão na terra. Missão essa que é levar a civilização para o mundo.

²² JUQUEIRA, Mary Anne. James Fenimore Cooper e a conquista do Oeste nos Estados Unidos na primeira metade do século XIX. **Revista Diálogos**, DHI/UEM, v. 7, 2003. p. 12.

²³ Idem.

²⁴ REIS, Lucas Henrique dos. “**Meu nome é John Ford. Eu faço westerns**”: o Velho Oeste no século XX pelas lentes de um cineasta. 2015. 93 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015. p. 17.

²⁵ SLOTKIN apud VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. P. 160.

Essa visão mítica de si também encontra justificativas na própria História. Em 1942, os historiadores Allan Nevins e Henry Steele, em uma introdução de um manual sobre a história dos Estados Unidos, escrevem:

Os Estados Unidos saíram da escuridão para penetrar na História há quase quatro séculos [...] É interessante porque, desde o seu começo, seu povo teve consciência de um destino peculiar, porque de lá vieram as esperanças e aspirações do gênero humano e porque não deixou de realizar tal destino ou de justificar tais esperanças²⁶.

Essa identidade nacional descrita pelos historiadores não surge do dia para a noite e também não está livre de contradições externas ou internas. Os dois historiadores citados, quando fazem essa construção, colocam em articulação uma ideia que já acompanhava os primeiros peregrinos expulsos da Inglaterra em direção às Américas.

Essa ideia de um povo vencedor, já aparecia nos discursos dos pais fundadores muito antes desses dois historiadores a reproduzirem no século XX. É importante lembrar o lugar dos pais fundadores nessa articulação, pois a construção deles enquanto heróis nacionais também cria símbolos que ajudam a manter tal mito.

Tais personagens são heróis, pois, para a maioria dos norte-americanos, esses homens não são pessoas normais, mas sim seres elevados²⁷. Dessa forma, é possível perceber um processo, não só na historiografia norte-americana, que tende a exaltar todas as qualidades desses homens e esconder suas falhas.

George Washington é a figura mais exemplar nesse sentido. A personalidade também foi um desses primeiros heróis nacionais. Considerado estrategista militar e político perfeito, também era um homem sem refinamentos desnecessários²⁸. Mais que isso, a narrativa criada sobre ele, pinta um homem não interessado em glória e poder, que ao fim de seu mandato vai viver recluso em uma de suas propriedades até o fim de seus dias.

Para citar mais um exemplo, Thomas Jefferson fora também fazendeiro e a historiografia por muito tempo escondera o fato de ele ter sido dono de escravos, como lembra Junqueira²⁹. Isso se explica pelo fato de que a mitologia nacional não pode permitir

²⁶ NEVINS, Allan; COMMANGER, Henry Steele. **Breve História dos Estados Unidos**. São Paulo: Alfa Omega, 1986. P. 15.

²⁷ JUNQUEIRA, Mary Anne. **Estados Unidos: a consolidação da nação**. São Paulo: Contexto, 2001. P. 74.

²⁸ Ibid. p. 29.

²⁹ Ibid. p. 78.

que um de seus heróis fosse dono de escravos, pois a suposta luta pelo fim da escravidão também é necessária à narrativa nacional condensada em outro personagem, Abraham Lincoln.

O interesse nesse processo é o de criar um sentimento de nacionalidade e pertencimento, esse processo não é excepcional da experiência de consolidação da nação norte-americana, grande parte dos heróis e dos mitos fundadores partem lugares comuns.

É-nos importante lembrar esse aspecto nessa pesquisa, pois a construção desses heróis nacionais está articulada aos mitos do Velho Oeste. Pois, a infalibilidade desses personagens não é diferente daquela dos cowboys de grande parte dos filmes, na verdade, surgem de um mesmo lugar.

O “Destino Manifesto” é o que liga esses símbolos. A história já é amplamente conhecida de forma genérica. Essa ideia de que o povo norte-americano é eleito por Deus para cumprir uma missão se enraíza no imaginário durante os séculos XVIII, XIX e XX. Essa concepção, por sua vez, faz com que esse povo tenha cada vez mais dificuldade em entender outras culturas como positivas.

A conquista do Oeste deve ser vista sob esse prisma, pois sua justificativa era antes de tudo moral. Entre os anos de 1778 e 1848, o território dos Estados Unidos da América aumentou em onze vezes. Em apenas setenta anos, o território partiu de uma relativa estreita faixa litorânea do lado Atlântico para encontrar o Pacífico do outro lado. Uma transformação tão rápida e agressiva precisou articular os aspectos desse mito já descrito para poder funcionar. Entra em ação durante esse empreendimento a imagem do *self made man*. Em uma de suas falas, Davy Crockett, político e colonizador do oeste norte-americano, que viveu em fins do século XVIII e primeira metade do XIX, deixa claro as formas como lidava com os empecilhos desse empreendimento:

Eu sou o mesmo Davy Crockett, recém chegado das regiões remotas, meio cavalo, meio crocodilo, mas com um toque de tartaruga; posso percorrer o Mississipi, [...] abraçar um urso facilmente e acabar com qualquer homem que se oponha a Jackson.³⁰

Na fala de Crockett estão dadas as justificativas morais dele. Assumido caçador de indígenas, o empreendedor não se importa com o fato, pois entende que faz parte um

³⁰ JUNQUEIRA, Mary Anne. **Estados Unidos: a consolidação da nação**. São Paulo: Contexto, 2001. P. 47.

empreendimento maior que ele mesmo. Não por acaso, o presidente Andrew Jackson fora tão popular entre os homens do oeste na primeira metade do século XIX. Ele se colocava do lado dos pequenos fazendeiros que procuravam na expansão para o oeste uma fonte renda e uma nova vida³¹. Esse discurso, no entanto, quando não esconde, ignora aqueles que tem suas vidas desestruturadas por esse empreendimento.

As populações indígenas originárias eram empecilhos, a expansão precisava de terras antes ocupadas por esses povos. A solução fora simples: Exterminar ou remover. O Ato de Remoção Indígena, assinado em 1830 por Jackson vem para mostrar essa face da expansão. Por serem considerados bárbaros, esses povos indígenas não tinham o direito de ficar no caminho da civilização. A ideia de que o homem americano era um novo tipo de adão³² ajudava a justificar a superioridade em relação a esses povos considerados bárbaros.

Não só os povos indígenas receberam tal tratamento, mas também os espanhóis e em especial os mexicanos. Na corrida expansionista, o México perdera vários de seus territórios para os Estados Unidos em vários conflitos. A justificativa se dava na narrativa de que os costumes norte-americanos eram superiores aos mexicanos e, portanto, esses deveriam ceder suas terras. Um congressista de nome Washington Hunt, em 1847 ao tratar da anexação de parte do território antes mexicano apresenta alguns problemas:

Pense no tipo de população que deverá vir com eles em nossa confederação. Devemos nos preparar para receber uma massa incongruente de espanhóis, índios e mexicanos mestiços – uma miscelânea de raças mistas, que não são adequadas nem para aproveitar nem para administrar nossas instituições livres....³³

É nesse contexto que as narrativas sobre a conquista do oeste começam a florescer. Grande parte dos pesquisadores tendem a concordar que essas começam a ganhar contornos mais claros na literatura em primeiro lugar³⁴. Daniel Boone, fora um dos pioneiros a explorar áreas ao oeste. Em 1775 fundou sua colônia Boonesborough em terras onde hoje é o estado de Kentucky. Em 1784, o escritor John Filson escreve sua biografia de forma romanceada, tratando o homem como um herói, um desbravador. Filson mostra um homem que está disposto a “fazer o que tem de ser feito”, mesmo que tenha de fazer vários sacrifícios no caminho. Fenimore Cooper vem nessa esteira, filho de uma aristocracia agrária de Nova

³¹ JUNQUEIRA, Mary Anne. **Estados Unidos: a consolidação da nação**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 47.

³² Ibid. p. 49.

³³ Ibid. P. 53.

³⁴ JUQUEIRA, Mary Anne. James Fenimore Cooper e a conquista do Oeste nos Estados Unidos na primeira metade do século XIX. **Revista Diálogos**, DHI/UEM, v. 7, 2003. p. 13.

Jersey, rapidamente se torna político e escritor. Suas obras retratam a conquista do oeste, escrevendo contemporaneamente ao empreendimento.

A popularidade dessas obras é enorme na época. Nesse contexto surgem as *dime novels* que nada mais são do que romances que custavam alguns centavos. Uma estrutura muito clara rege essas histórias. Na maioria das vezes uma mulher é sequestrada, seja por indígenas ou foras da lei, e cabe ao herói, sempre um cowboy a salvar. Nessa construção está dada simbologia básica do Velho Oeste. Onde, a luta entre o civilizado e o bárbaro acontece. Inclusive, os norte-americanos utilizam as palavras *border* e *frontier* de formas diferentes. Enquanto uma diz respeito somente ao caráter geográfico, a outra marca a linha que separa o civilizado e o bárbaro³⁵.

Por isso que essa literatura é importante para se entender o *Western*, pois nela essa *frontier* começa a ser delimitada propriamente dita. O Cinema por, sua vez, vai no século XX se apropriar desses conceitos, claro, os transformando em certa medida.

1.5. O Cinema, os Mitos e a Sociedade.

O *Western* americano acontece em uma geografia não específica³⁶. Nesse ambiente, mineiros, fazendeiros, pequenos proprietários, damas, indígenas, bandidos e outros atores sociais vivem em conflito. A figura que surge para resolver e colocar ordem é a do cowboy. Segundo Richard Slotkin esse universo é mitológico. Ou seja, as histórias carregam elementos que possuem sentidos universais. Dessa forma, quando o cowboy salva a donzela em perigo em uma camada de interpretação, em outra, os elementos da construção da nação antes discutidos são colocados em articulação. Assim, o *Western* é herdeiro dessa tradição mitológica iniciada na literatura do XIX.

A consolidação do *Western* no Cinema dura pelo menos uns quarenta anos. Tem início no tempo dos filmes mudos, onde já começa a ter popularidade com “O Grande Roubo do Trem” de Edwin Potter dando o ponta pé inicial. A década de 1920 marca a ascensão do gênero e com a chegada do som na década de 1930, o *Western* tem sua consolidação. Nesse período, John Ford começa a fazer seus filmes e dá ao gênero suas linhas mais reconhecíveis. Em “No Tempo das Diligencias” filme de 1939 dirigido por Ford, todas as marcas clássicas já estão presentes. O filme é sobre a luta entre o civilizado e o bárbaro, o cowboy vivido por

³⁵ JUNQUEIRA, Mary Anne. **Estados Unidos: a consolidação da nação**. São Paulo: Contexto, 2001. p. 58.

³⁶ VUGMAN, Fernando Simão. *Western*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 162.

John Wayne é o responsável por salvar a parte civilizada do filme e a paisagem é o Monument Valley, eternizado como o espaço em que o *Western* ocorre³⁷.

Com a década de 1940 e o pós-guerra, essa visão otimista com relação ao civilizado começa a dar espaço a outra mais realista. Os *westerns* psicológicos³⁸ surgem com uma visão mais realista sobre o tema. Dai até o momento que Peckinpah começa a fazer seus filmes, em 1961, existe um espaço em que o cowboy começa a ser rechaçado enquanto herói nacional. O cineasta se insere nessa tradição enquanto desconstrói esse mito, mas aqui se entende que a forma como ele o faz é específica.

Essa é a construção do mito, junto de sua justificativa moral. Entretanto, o que realmente importa nessa pesquisa são os traços mais universais do mesmo. A imagem do cowboy é o representante máximo desse mito no Cinema. O cowboy é aquela figura solitária que cavalga por pradarias, visita pequenos vilarejos para resolver problemas com foras da lei, veste um chapéu de abas largas, um colete folgado, às vezes um lenço no pescoço e sempre um revólver afivelado em um coldre. Esse ser fora imortalizado por Hollywood³⁹. Mas antes surge na literatura do século XIX nos Estados Unidos.

Como conjectura Eric Hobsbawn em seu artigo “O caubói americano; um mito internacional?”, essa construção só é possível nos Estados Unidos e a princípio não tem caráter universal. A hipótese que o historiador parte é a de que a construção do cowboy só é possível se levada em consideração a figura de seu cavalo. Pois populações que fazem uso do cavalo tendem a ser representadas como guerreiras. O signo do guerreiro é claro no cowboy. Pois esse é aquele que ataca, que conquista, em suma, aquele que é macho⁴⁰.

Articulando todos os elementos desse mito discutidos aqui, percebemos os porquês de alguns traços universais do cowboy. A necessidade da luta é justificada quando tal personagem precisa combater o não civilizado. Como símbolo da expansão em uma terra dita como não civilizada, o cowboy precisa usar meios violentos em seu empreendimento. Daí surge a necessidade de se criar um ser que use da violência, mas que faça sentido com a

³⁷ REIS, Lucas Henrique dos. “**Meu nome é John Ford. Eu faço westerns**”: o Velho Oeste no século XX pelas lentes de um cineasta. 2015. 93 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015. p. 22.

³⁸ São *Westerns* que começam a se popularizar na década de 1950. São obras que dão ênfase aos aspectos psicológicos de seus personagens. Sendo comum nesses filmes os cowboys carregarem problemas internos. Ficaram também conhecidos como *Westerns* cerebrais.

³⁹ VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 163.

⁴⁰ HOBBSAWN, Eric. **Tempos Fraturados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. P. 390.

realidade da expansão territorial. Assim, aqueles fazendeiros que fazem uso do cavalo em seu trabalho são usados como base desse mito. Surge o cowboy, aquele que é rústico, mas civilizado, que usa de violência, mas com justificativa moral, aquele que é guerreiro e que combate os inimigos da nação. Nessa perspectiva, apenas um modelo de homem é possível, aquele que represente os ideais de masculinidade.

Inserindo Peckinpah nessa tradição, é possível conjecturar que sua cinematografia não está em um ponto fora dessa curva. Como começa a produzir seus filmes na década de 1960, está em meio a um período que tende a questionar essa construção do cowboy. Como já foi dito antes, parte-se da hipótese que o diretor tenta na verdade desconstruir esse mito do cowboy guerreiro e conquistador⁴¹. Dessa forma, nessa pesquisa se procura momentos na cinematografia de Sam Peckinpah em que ocorra a iconoclastia desses mitos, seja de forma consciente ou inconsciente, reposta dificilmente encontrada. Sendo assim, o primeiro filme do diretor, o já citado “Parceiros da Morte” é analisado tentando-se encontrar a desconstrução da masculinidade do cowboy e a representação do indígena.

1.6. Primeiros passos na Construção de uma narrativa crítica.

Como já foi dito antes, nas décadas posteriores a Segunda Guerra Mundial existe um ímpeto de repensar os heróis criados pelo *Western*. Claro que não são todos os filmes desse tipo que passam a ser produzidos com essa intenção. O primeiro longa de Sam Peckinpah para o cinema se insere nessa tradição brevemente exposta. Entretanto, para entendê-lo, junto de seus sentidos, precisamos entender seu contexto.

The Deadly Companions, ou Parceiros da Morte no Brasil, é um filme norte-americano de 1961, dirigido por Sam Peckinpah e roteirizado por Sid Fleischmann. Do gênero *Western*. Ambientado nos anos seguintes ao fim da Guerra Civil Norte-Americana, segue a história de Yellowleg, um soldado dispensado do exército da União que procura vingança. Algo que chama atenção nos primeiros momentos do filme é a própria imagem de Yellowleg, pois ele é muito parecido com aquela imagem clássica do cowboy eternizado por John Wayne.

Para entender essa semelhança, é preciso lançar mão de uma ferramenta de análise fílmica definida por Pierre Sorlin. A “migração de imagens” é um conceito importante. Michele Lagny, no mesmo tema, discorre sobre as imagens no Cinema. Mostrando que essa

⁴¹ Para citar outra experiência que desconstrói elementos do mito do cowboy também, temos o *Western Spaghetti*, que não será analisado aqui, mas vale ser mencionado.

Arte, às vezes, parece um universo fechado onde os filmes dialogam entre si. Isso acontece, pois em muitos casos, ao invés de um filme tentar apontar para o “real”, as imagens construídas nele apontam para outras de outros filmes⁴².



Figura 12: Frame do Cowboy de *Parceiros da Morte*.



Figura 13: Frame do Cowboy de *Rastros de Ódio*.

⁴² LAGNY, Michèle. História e Cinema. In: GARDIES, René. **Comprender o Cinema e as Imagens**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008. p. 93.

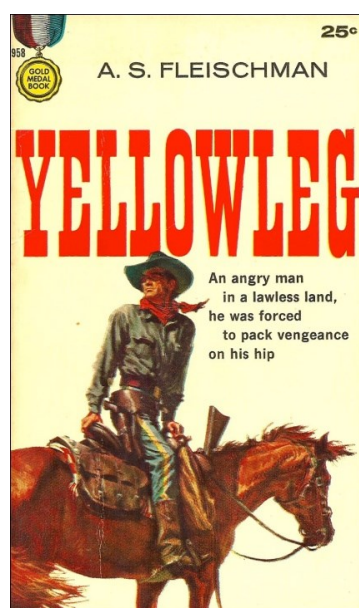


Figura 14: Capa do livro *Yellowleg*.

Dessa forma, a semelhança de *Yellowleg* com o cowboy de John Wayne não é apenas uma coincidência, mas é antes de tudo, uma característica da circulação e produção de imagens, não só no Cinema. Quem cria essa imagem agencia outras e o faz com interesses e não de forma a repetir as anteriores. Ao fazer uma imagem parecida com outra mais popular, os autores dessa se beneficiam. Na capa do livro, em que o filme é inspirado, também é reproduzida uma figura parecida. Em 1960, apenas um ano antes, “*Yellowleg*” é publicado por Albert Sidney Fleischmann (o mesmo que assina o roteiro do longa), a história é muito parecida com a já descrita aqui. Mas vale ressaltar que a protagonista feminina, Kit Tildon é uma mulher independente nas duas versões, ela toma decisões e não está na história apenas para ser salva. É possível perceber que Fleischmann em seu livro e posteriormente Peckinpah em seu filme rompem com aquela tradição da mulher indefesa e casta que necessita de um herói. A narrativa tão reproduzida das *dime novels* no cinema da primeira metade do século XX, não tem mais espaço nessa construção. Esses tempos são os da revolução sexual e a sociedade passa por mudanças⁴³.

Existe um diálogo entre imagens novas e mais tradicionais no filme. Voltando para o aspecto do cowboy, é interessante trazer a capa do livro de Fleischman como já foi dito. Nela temos um cowboy clássico, um homem montado em seu cavalo, com chapéu, um lenço no pescoço e uma arma no seu coldre na cintura. Essa imagem da capa é quase idêntica a John

⁴³ NIGRA, Fábio. **Hollywood y la historia de Estados Unidos**. La fórmula estadounidense para contar su pasado. 1ª ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012. p. 86.

Wayne, a única característica que a diferencia é a faixa amarela na perna do homem, que faz parte da farda dos soldados da União.

Essa migração de imagens explica também o porquê do cowboy no filme ser parecido com John Wayne também. Dessa forma, entendemos uma obra que não é fora de seu tempo e dialoga com os elementos que constroem o *Western*, no mesmo momento que desconstrói outros.

Ainda nos elementos que esse filme carrega de outros do mesmo gênero, a representação dos povos indígenas norte-americanos é importante na análise. A própria existência desses povos representa a maior ameaça do filme. A personagem Kit Tildon quer enterrar seu filho morto acidentalmente por Yellowleg na cidade onde o garoto nasceu. Entretanto, tal lugar está em território ocupado por apaches naquele momento.

Daí surge um dos conflitos do longa, a possibilidade de ataques de selvagens. E é dessa forma que o filme se contenta em representar esses povos indígenas, como selvagens. A primeira aparição desse povo se dá em um plano aberto, onde em *travelling* a câmera acompanha uma carruagem sendo perseguida por um grupo de homens aparentemente indígenas. A carruagem é alvejada por flechas e as cenas seguintes retratam o fim da perseguição. Onde os indígenas saqueiam e matam quem lá estava. Essa imagem é parecida com a mesma que John Ford usa para retratar os povos indígenas em seu filme “No Tempo das Diligências” de 1939. A mensagem no fim é a mesma nos dois filmes, seja em 1939 ou 1961. Os povos indígenas não são civilizados, são bárbaros e não respeitam as leis dos homens brancos. Dessa forma, qualquer que seja o modo como o homem branco lide com eles, ela é válida, independente da violência utilizada.



Figura 15: Frame de perseguição em *Parceiros da Morte*.



Figura 16: Frame de perseguição em *Nos Tempos das Diligencias*.

Quase vinte e dois anos depois, essa representação dos indígenas permanece. Esse caráter bárbaro é reforçado durante todo o filme de Peckinpah, as cenas em que os indígenas aparecem em planos fechados são raras, a maioria os coloca sempre em planos abertos, onde esses se comportam como animais irracionais, apenas preocupados em destruir ou pilhar. Em um plano aberto, uma figura indígena é colocada com seu arco no centro da cena em cima de uma pedra. No fundo, um céu azul escuro noturno toma conta do cenário. Um uivo de lobo é ouvido. A metáfora é clara, esse indígena é um predador. Daí surge a justificativa para os protagonistas revidarem quando esse começa os caçar.



Figura 17: Frame de um personagem indígena em *Parceiros da Morte*.

Apesar de fazer essa construção com relação aos indígenas, o filme tenta humanizá-los em um momento específico. Quando existe o confronto entre os protagonistas e o índio que os caçava, o indígena é baleado pela personagem Kit Tildon. Em um plano médio é possível ver apenas os ombros e o rosto do indígena. Quando ele é baleado esse enquadramento permite que sua feição de dor seja vista, ainda que a escuridão da cena tenda a esconder um pouco tudo isso. Mas da mesma forma é um elemento interessante, mesmo mostrando os indígenas como bárbaros e selvagens, essa construção consegue imprimir um pouco de humanidade

neles. Mostrando que seu sofrimento não é diferente do homem branco. Eles sangram da mesma forma.

Esse tratamento dúbio com relação a imagem do indígena corrobora para com a hipótese aqui trabalhada. Essa produção ainda dialoga muito com os mitos mais tradicionais do *Western*, os indígenas ainda são visto apenas como empecilhos no caminho do homem branco. Entretanto, mesmo carregando essa tradição, já existe um espaço de desconstrução dessa imagem, pelo menos em uma cena do filme. É interessante notar isso, pois no momento que o filme é produzido, novas possibilidades são tentadas no cinema de *Western*. Entre essas novas tentativas, estão os *westerns* psicológicos. O filme analisado aqui faz parte desse subgênero, o personagem de Yellowleg acaba carregando a desconstrução de elementos do cowboy.

Em primeiro lugar, o personagem é atormentado por uma vergonha todo o filme. Diferente dos cowboys que estão prontos para “fazer o que tem de ser feito”, esse cowboy hesita em vários momentos. A vergonha vem de uma cicatriz em sua testa. Dessa forma, durante todo o filme, Yellowleg se recusa a tirar seu chapéu. Esse cowboy tem demônios internos que o atormentam. Não é a primeira tentativa de um cowboy trágico no Cinema. Antes no filme *Shane* (Os Brutos Também Amam) de 1953, também existe um cowboy que está preocupado em resolver seus conflitos internos. Esse é apenas um exemplo, existem muitos filmes anteriores que tratam das mesmas questões. É importante lembrar que Peckinpah não é o inventor dessa nova forma de olhar para o cowboy, está na verdade inserido em um contexto que demanda e permite essas novas imagens⁴⁴.

Entretanto, o interessante na construção do personagem de Yellowleg é o constante ataque a uma ideia de masculinidade presente no cowboy. A vergonha é o primeiro indício desse ataque. Os cowboys não temem nada, estão preocupados em lutar contra selvagens, ou foras da lei. Entretanto, Yellowleg se martiriza durante grande parte do filme, devido ao seu trauma passado.

O segundo aspecto dessa desconstrução é o fato de Yellowleg não conseguir atirar direito. Ainda no primeiro ato do filme é revelado que o personagem tem uma lesão no braço direito, um ferimento antigo de bala não permite que ele use esse membro com total controle. Dessa forma, manusear uma arma se torna algo muito mais difícil para Yellowleg. Essa

⁴⁴ VUGMAN, Fernando Simão. *Western*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. P. 174.

condição é o que vai dar início ao conflito central do filme, no momento em que o personagem, tentando atirar em criminosos que acabavam de assaltar um banco, acerta por acidente o filho da personagem Kit Tildon.

Esse cowboy do filme é quebrado, não tem competência para ser um guerreiro, pois não pode manusear uma arma com maestria. Mais do que isso, a narrativa o pune por tentar continuar sendo cowboy, quando ele mata acidentalmente um inocente. Por extensão dessas falhas, o personagem não é viril em uma construção mitológica do cowboy.

O papel de cowboy guerreiro e viril fica para os vilões do filme, os personagens Billy Keplinger e Turk. O primeiro é um cowboy que se veste todo em preto, carrega um lenço no pescoço e está disposto a enfrentar qualquer um. O segundo é um bêbado que a princípio é salvo por Yellowleg, suas roupas parecem sujas e ele tem um aspecto desleixado, parece até algum personagem saído dos filmes de *Western Spaghetti*. Todos esses personagens são colocados em uma situação onde eles precisam se unir durante parte do filme.

Billy e Turk querem enfrentar os apaches de forma direta, pois são cowboys do mito. Precisam enfrentar o selvagem e triunfar sobre ele. Yellowleg é aquele que os impede, por considerar isso loucura, já que o número de indígenas é muito maior que o deles. Billy, inclusive tenta forçar sexo com a personagem Kit, sendo impedido por Yellowleg. Os sentidos que o filme constrói começam a inverter os papéis: aqueles que agem como cowboys propriamente ditos, passam a ser vilões, enquanto Yellowleg, ao se distanciar desses arquétipos, se torna o herói do filme.

Ao final do filme se revela que o personagem Turk é o responsável pela cicatriz na testa de Yellowleg, pois tentou escalpela-lo durante a guerra. Quando Yellowleg tem Turk em suas mãos. Podendo se vingar dele, por ter tentado o escarpelar, o personagem abdica da vingança. Essa mensagem é reforçada pelo filme, quando a personagem feminina concorda com a ação desse homem. A redenção vem quando o guerreiro não usa a violência. Ainda que ele carregue a fisionomia e os trejeitos do cowboy de John Wayne, esse é diferente. Esse é o cowboy que abaixa sua arma.

Capítulo 2: “Se eles se moverem, mate-os”: a nova fronteira no *Western* de meados do século XX.

2.1. O bando selvagem encara um novo contexto complexo.

Um enquadramento aberto mostra no centro cinco homens a cavalo vestidos com fardas de guardas. A cena avança e um enquadramento médio mostra um grupo de crianças sentadas em círculo, em um ângulo de cima para baixo, em o que parece ser a subjetiva de um dos homens a cavalo. Os homens passam pelas crianças que observam. Um enquadramento em *close-up* mostra o que essas crianças estão olhando. Dois escorpiões lutam por suas vidas dentro de um formigueiro. Tentando fugir são impedidos por algumas das crianças com gravetos. Os enquadramentos fechados nos rostos infantis fazem questão de mostrar o quanto essas se divertem com o sofrimento dos insetos, o *close-up* nos animais mostra o quanto esses sofrem. A trilha sonora orquestrada oscila em um tom divertido e inquietante ao mesmo tempo. O sofrimento misturado com a alegria dá o tom do filme já nos primeiros minutos.



Figura 18: Frame da sequência inicial de *Meu Ódio Será sua Herança*.

O grupo de cavaleiros passa por uma tenda, onde é rezada uma missa. A câmera em *traveling* acompanha esses homens pelo o que parece ser uma manhã agradável em uma cidade pequena típica de filmes de *Western*. Os homens desmontam de seus cavalos e andam até o banco da cidade. Uma tomada aberta mostra esses homens sob a perspectiva de um desconhecido que os acompanha de cima de um telhado. As coisas ficam claras quando o grupo entra no banco: trata-se de um assalto. O grupo está disfarçado e o homem que os observa de cima do telhado trabalha para a lei e tem outro grupo junto dele.

Os dois grupos percebem a presença um do outro. Vários *close-ups* nos rostos, tanto dos assaltantes quanto dos homens da lei, mostram desespero e ansiedade com o quase certo conflito iminente. Uma orquestra se junta ao grupo da missa da cena anterior e marcha na direção do banco. A música alegre da orquestra contrasta com o clima tenso e fica cada vez mais alta. Até o momento em que esse grupo passa em frente ao banco e os homens da lei são os primeiros a abrir fogo contra os assaltantes. A tensão criada pela direção e edição do filme atrelada a trilha sonora culmina em um banho de sangue.

O que segue daí são três minutos ininterruptos de tiroteio. Janelas explodem para espalhar estilhaços por toda a cena, feridas de bala espalham pingos de sangue, corpos aos montes caem de forma exagerada. Tudo isso sobre uma multidão que nada tem a ver com o conflito. A violência se dá sobre inocentes também, aspecto recorrente na cinematografia do diretor⁴⁵. Peckinpah filma a confusão de forma que parece sádica. Faz *close-up* de rostos em agonia por ferimentos diversos, acompanha com a câmera em *traveling* um corpo sendo arrastado por um cavalo em pânico e faz uso do *slow motion* para explicitar a violência em um tempo que a técnica ainda se consolidava⁴⁶.

Esse é começo do filme de maior sucesso de Sam Peckinpah, *The Wild Bunch* ou “Meu Ódio Será Sua Herança”, indicado a duas categorias no Oscar de 1970⁴⁷. O filme de 1969 é marcado por esse uso explícito e exagerado da violência, entretanto, esse não é único motivo que faz o filme ser lembrado até os dias de hoje, entrando inclusive, na lista de melhores filmes de ação e guerra do jornal *The Guardian*⁴⁸. Aqui não se pretende tratar a obra como mero reflexo de sua época, isso seria equivocado, mas é inegável a importância das décadas de 1960 e 1970 na transformação ou reinvenção dos imaginários nos Estados Unidos da América, devido aos extremos sociais que se escancaravam⁴⁹. O cinema de Peckinpah está inserido nesse tempo conturbado.

Esse é o quarto filme dirigido pelo cineasta e considerado por muitos o mais violento também. O modo como Peckinpah filmou a violência, não só na passagem descrita, mas em

⁴⁵ SEYDOR, Paul. **Peckinpah: The Films a reconsideration**. Illinois: University of Illinois Press, 1999. P. 4.

⁴⁶ PRINCE, Stephen. **Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies**. Texas: University of Texas Press, 2010. P. 50.

⁴⁷ THE 42ND ACADEMY AWARDS. **Winners and Nominees**. Disponível em: <<https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1970>> Acesso em: 10 de Junho de 2018.

⁴⁸ THE GUARDIAN. **The Wild Bunch: No 4 best action and war film of all time**. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2010/oct/19/wild-bunch-peckinpah-action>> Acesso em: 10 de Junho de 2018.

⁴⁹ NIGRA, Fábio. **Hollywood y la historia de Estados Unidos**. La fórmula estadounidense para contar su pasado. 1ª ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012. P. 87.

grande parte de sua cinematografia ajudou a transformar o modo como Hollywood enxergava o tema⁵⁰. O propósito desse capítulo então é analisar de que modo a representação da violência nesse filme dialoga com a desconstrução dos mitos do *Western*, como a masculinidade e a luta entre civilizado e bárbaro, em um contexto de grandes transformações sociais e a Guerra do Vietnam. Mais especificamente aqui se percebe uma alteração naquela fronteira física e moral que os *westerns* mais antigos ajudaram a consolidar. A violência que afeta a todos e pode ser praticada por todos nos filmes de Peckinpah destrói essa fronteira ideal, civilizado e bárbaro passam a ser categorias dúbias em seus filmes. Alguns críticos como Emanuel Levy chegam a apontar o filme como uma alegoria para o conflito em que os EUA estavam inseridos⁵¹. Ou seja, o filme em destaque, não foge de questões polêmicas de seu tempo, longe disso, as encara de forma crítica.

Desse modo, é necessária também uma pequena análise do modo como Hollywood tratava o uso da violência em filmes até o ano de 1969 para se entender como a visão de Peckinpah impacta tanto. E também é preciso entender qual Hollywood é essa que reconhece digno de indicação ao Oscar um filme violento e que desconstrói mitos fundadores da nação, no mesmo ano em que outro filme crítico ao modo de vida norte-americano, *Midnight Cowboy* ou *Perdidos na Noite* ganha na categoria de melhor filme em 1970.

2.2. Aceitação de um tipo de representação da violência e os primeiros filmes de Peckinpah.

Existem formas de representação da violência em filmes. Isso acontece, pois os filmes como produtos de seu tempo obedecem a certos limites temporais e espaciais. Murray Pomerance, um produtor de Hollywood e estudioso do Cinema, elabora que existem na verdade quatro tipos dessa violência, sendo essas; a mecânica, a idiomórfica, a mítica e a dramática⁵². Essas, explica o autor, são definidas em função da ironia e da improbabilidade empregadas no uso de sua representação. Para entendermos melhor como o cinema de Peckinpah foi construído, as categorias “mecânica” e “dramática” de Pomerance podem ser utilizadas, com parcimônia e modificações na análise, pois esse trabalho não as aceita como verdades incontestáveis.

⁵⁰ PRINCE, Stephen. **Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies**. Texas: University of Texas Press, 2010. P. 42.

⁵¹ LEVY, Emanuel. **The Wild Bunch: Peckinpah's Poetic Western**. Disponível em: <<http://emanuellevy.com/review/wild-bunch-the-2>> Acesso em: 10 de Junho de 2018.

⁵² POMERANCE, Murray. Hitchcock and the damaturgy of screen violence. In. SCHNEIDER, Steven Jay (Edt). **New Hollywood Violence**. Machester: Manchester University Press, 2004. P. 50.

A “violência mecânica” é aquela que nasce do individualismo⁵³. Melhor explicando, é aquela que melhor dialoga com uma sociedade que está fundada em valores individualistas, ou seja, uma sociedade com modo de vida capitalista. Essa representação da violência emprega o mínimo de ironia e improbabilidade possíveis. Aquele que perpetra o ato tem razões para fazê-lo, ao mesmo tempo em que a narrativa cria possibilidades para sua atuação. Aqui se coloca uma ressalva, o termo “mecânica” que o autor utiliza parece deixar de lado a aspecto moral que esse tipo de violência possui.

Um exemplo fácil desse tipo de representação está nos *westerns* mais clássicos, pré-década de 1950. Neles, o herói é sempre apresentado como um homem capaz e íntegro que está disposto a agir quando julgar necessário. Dessa forma, quando ele atira no bandido ou qualquer outro tipo de vilão, ele está fazendo algo que é aceito pelo espectador como normal. Daí vem o caráter moral desse tipo de violência que dialoga com as narrativas da colonização do oeste norte-americano. Por esse motivo, ao invés de usar o conceito “mecânica”, esse trabalho utiliza o “violência não crítica” quando se refere as imagens de violência que possuem justificativas morais baseadas em mitos fundadores.

Não é coincidência que os *westerns* clássicos tentaram criar uma imagem glorificada da história dos EUA⁵⁴. Os filmes de John Ford até a década de 1960 apresentam, em sua maior parte, o uso de uma violência não crítica. Isso acontece, pois esses filmes carregam muito das justificativas criadas na colonização do oeste, como foi mostrado no capítulo 1 desse trabalho. Quando o cowboy de “No Tempo das Diligências” atira nos indígenas que perseguem o seu grupo, não existe ironia, a ideia de que os indígenas são selvagens e por isso merecem ser mortos é explícita. Com relação à representação indígena nesse filme em específico fica claro outro aspecto dessa violência, a retirada de forma e identidade daqueles que sofrem a violência como aponta também Pomerance para explicar a sua “violência mecânica”⁵⁵. Nesse sentido, é criada uma imagem do indivíduo, o cowboy, superando a massa sem forma, os indígenas.

É importante pensar essa questão, pois nas primeiras obras de Peckinpah, a violência utilizada é também não crítica. As cenas de “Os Parceiros da Morte” que envolvem seu uso

⁵³ Ibid. p. 43.

⁵⁴ RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O Western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963 P. 50.

⁵⁵ POMERANCE, op. Cit., P. 42.

são todas não irônicas, o conflito é algo esperado pela história e é resolvido da forma mais óbvia em um *western*, através de um combate com revólver.

O filme consegue subverter a regra ao colocar o protagonista no fim escolhendo não mais utilizar da violência, como mostrado no primeiro capítulo. Aqui se entende, em parte pela análise feita antes, que essa subversão acontece mais pelo fato de a obra se inserir em uma tradição de *westerns* cerebrais, aqueles em que se preocupam com um conteúdo moral, social e psicológico⁵⁶, pois os conflitos resolvidos quando o cowboy baixa sua arma nesse filme são internos. Dessa forma, dentro da trama faz sentido que o cowboy escolha baixar a sua arma, pois a redenção de seu personagem acontece nesse ato e o filme consegue deixar claro seu conteúdo moralizante.

O segundo filme dirigido por Peckinpah *Major Dundee* ou “Juramento de Vingança” de 1965 não é muito diferente nesse sentido. No filme, um major interpretado por Charlton Heston, no ano de 1864, decide montar um grupo de combatentes devido ao constante ataque de índios apaches vindos da fronteira com o México em solo Americano. Esse grupo tem por intenção cruzar para o lado mexicano e exterminar de uma vez por todas os indígenas que os incomodam. Fica claro só na leitura da sinopse do filme que a história contada dialoga também com a já consagrada oposição entre selvagem e civilizado, que coloca o indígena como o incivilizado⁵⁷.

Dessa forma, por mais que o filme apresente nuances com relação a moralidade de seus protagonistas, os “civilizados”, quando a violência é usada contra os povos apaches, ela é representada de forma literal e sem ironia. Os indígenas selvagens e massificados em sua representação são exterminados pelos heróis do filme, em sua maioria brancos, sem que fique nenhuma questão sobre a moralidade do ato. Entretanto, o filme não se limita apenas ao conflito entre civilizado e selvagem, existe tensão entre os ditos civilizados também.

O grupo formado por Dundee traz indivíduos distintos entre si e com moralidades divergentes. Nesse sentido, o filme lembra um pouco uma característica presente nos filmes de John Ford, aquela em que o cineasta cria pequenos grupos que se definem por contrastes

⁵⁶ RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O Western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963. P. 78.

⁵⁷ VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. P. 163.

internos, como aponta Lucas Henrique dos Reis com base em leituras de Ruy Gardnier⁵⁸, assim temos mais um exemplo da migração de imagens. Essa característica também está presente no primeiro filme de Peckinpah, onde é formado um grupo improvável de um ex-combatente da Guerra Civil, dois bandidos e uma prostituta em luto pelo filho morto.

Essa representação, que Ford ajudou a popularizar de certa forma, funciona no sentido que imprime individualidade naqueles em que o espectador torce por. Isso fica evidente quando analisamos as cenas de combate de *Major Dundee*. No último conflito com os apaches, o grupo de Dundee consegue armar uma armadilha para seus inimigos.

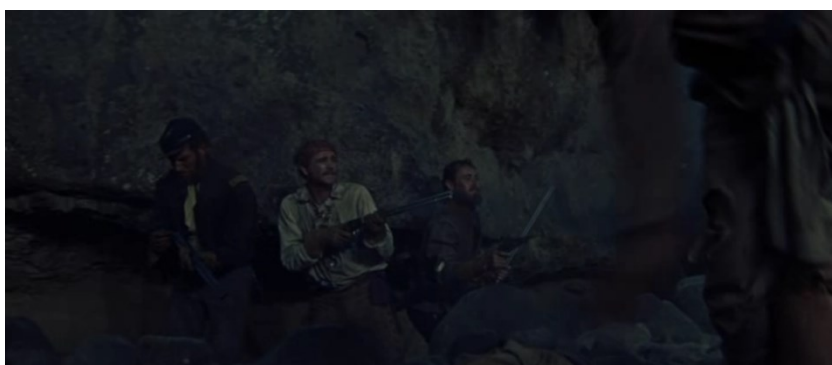


Figura 19: Frames de sequência de combate em *Major Dundee*.

A luta acontece a noite, entre as várias cenas do conflito, algumas chamam a atenção. Um quadro aberto coloca mais de dez indígenas na cena, a composição das cores é escura por causa da noite. Essa imagem cria um grupo sem forma, uma massa que age com uma só vontade, sem identidade própria. Entretanto, na sequência, um movimento de *travelling* da

⁵⁸ REIS, Lucas Henrique dos. “**Meu nome é John Ford. Eu faço westerns**”: o Velho Oeste no século XX pelas lentes de um cineasta. 2015. 93 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015. P. 20.

câmera pelo cenário do conflito encontra os heróis do longa e os enquadra em um quase plano médio. O mais interessante é que a iluminação na cena é diferente e consegue delimitar cada um dos indivíduos, mesmo na noite.

O que chama a atenção nessa análise é que filme não termina com a vitória dos heróis brancos contra os indígenas. A trama ainda reserva mais um conflito. Ao longo da história é construída uma tensão com o possível ataque de forças francesas que também estavam na região. O último conflito do filme envolve esses franceses. O mais interessante é notar que o mesmo tratamento estilístico dado para os povos indígenas é dado também para os personagens franceses. Em uma das primeiras cenas desse combate, o exercito francês é enquadrado em um plano bem aberto, onde é impossível diferenciar um soldado do outro. Enquanto o grupo de Dundee é enquadrado em um plano também aberto, mas que permite diferenciar os personagens e ao mesmo tempo centraliza uma bandeira dos Estados Unidos. Fica claro ai o aspecto de difusor do imperialismo que o cinema pode exercer⁵⁹, pois esse filme reproduz, não de forma mecânica, elementos de uma narrativa imperialista anterior.



Figura 20: Frame de sequência da batalha final em *Major Dundee*.

A conclusão que se chega é que por mais que o filme coloque os indígenas como selvagens e os franceses como civilizados, ambos os grupos têm de ser tratados da mesma forma com relação ao uso da violência. A representação não crítica tem essa característica, não é possível humanizar o inimigo, pois a sua morte é algo normal e justificado pela narrativa. O fim do filme carrega elementos de uma mentalidade que invoca o Destino Manifesto, pois por mais que os inimigos sejam os franceses, os heróis ainda carregam características que uma narrativa constrói como inerente ao povo norte-americano, valores

⁵⁹ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. P. 141.

como a liberdade, a religião civil e a democracia⁶⁰. Entretanto, são dois grupos considerados civilizados pela narrativa que estão lutando entre si. A fronteira para o uso da violência começa a se modificar na cinematografia de Peckinpah. Em seu primeiro filme, algo parecido acontece quando, após a ameaça indígena sumir, resta aos civilizados resolverem seus problemas internos.

Não querendo construir uma linha do tempo da cinematografia de Peckinpah, mas chama a atenção que os dois dos três primeiros filmes possuem inimigos indígenas e desumanizados. Eles o são dessa forma, pois em relação ao homem branco são mostrados como animais e parecem agir mais por instinto do que pela razão. Enquanto o homem branco sempre age pensando no bem da comunidade onde está inserido. O próprio tratamento estilístico dado a esses dois grupos é diferente. Enquanto um é filmado de uma forma que realce sua individualidade, o outro é filmado como um grupo sem forma bem definida. O segundo e quarto filmes do cineasta abandonam completamente essa e qualquer imagem do indígena para se focar nos conflitos internos do homem branco. Pelo o que já foi dito, em *The Wild Bunch* fica claro a ausência de qualquer menção a qualquer povo indígena.

O segundo filme de Peckinpah, *Ride the High Country* ou “Pistoleiros do Entardecer” continua criando um grupo a princípio estranho entre si e que tem que resolver seus problemas internos e o indígena não existe. O que torna o filme não tão interessante para essa análise é a representação da violência presente nele. Ela é também não crítica, os heróis matam os bandidos porque a narrativa mostra isso como certo, ainda que existam nuances. O foco em *The Wild Bunch* de 1969 aqui se justifica pelo uso exagerado da violência que vem de forma improvável e irônica que a categoriza, no texto de Pomerance, como dramática⁶¹, mas que aqui é tratada com modificações no conceito como “violência crítica”. Esse conceito serve para explicar a violência exagerada e que não é justificada pela narrativa. Não serve para mostrar que todos os diretores que façam uso desse tipo de representação são engajados de alguma forma, pois tem limites metodológicos.

2.3. Rejeição à representação crítica da violência e as tensões sociais da década de 1960.

⁶⁰ COSTA, Priscila Borba da. O Destino Manifesto do Povo Estadunidense: Uma Análise dos Elementos Delineadores do Sentimento Religioso Voltado à Expansão Territorial. **V Congresso Internacional de História**, 2011, Maringá. Anais do Congresso Internacional de História, p. 2267. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2011/trabalhos/224.pdf>> Acesso em: 17 de março de 2014.

⁶¹ POMERANCE, Murray. Hitchcock and the damaturgy of screen violence. In. SCHNEIDER, Steven Jay (Edt). **New Hollywood Violence**. Manchester: Manchester University Press, 2004. P. 48.

Como foi mostrado no subcapítulo anterior, a violência não crítica tende a normatizar os efeitos da mesma. O Cowboy de John Wayne em “No Tempo das Diligências” tem o dever moral de atirar em seus inimigos, essa informação fica explícita. Agora o que acontece quando um diretor escolhe de forma deliberada representar a violência como algo não normal, algo que não é a simples consequência dos atos anteriores dos personagens? Aí temos uma representação que, em grande parte, faz uma crítica.

Pomerance usa as representações do uso da violência no cinema de Alfred Hitchcock para demonstrar algumas coisas. Ele explica sua “violência dramática” pelo diretor. Enquanto esse artigo concorda com as linhas mais gerais da explicação, aqui se prefere o uso do termo “violência crítica”. *Psycho* ou “Psicose” de 1960 marcou o cinema mundial de uma forma nunca antes vista⁶². Pomerance argumenta que a cena do assassinato da personagem Marion Crane abriu possibilidades para representação da violência até antes pouco tentadas, ideia bem razoável. Na cena, um pouco antes da metade do filme, a personagem em questão está tomando banho. Ela foge de seu amante por ter roubado uma quantia de dinheiro. Hospedada em um hotel de beira de estrada, parece que tudo está sob controle. Hitchcock constrói esse ambiente como um lugar seguro, ainda que duas figuras estranhas habitem o lugar, o personagem Norman Bates e sua mãe que não aparece.

A cena em questão é filmada em planos fechados, o espectador está confinado junto com a personagem no box em que ela toma banho. Até que por de trás de uma cortina aparece uma sombra que logo abre esse box. A reação de Marion é mostrada em um *close-up* de seu rosto em desespero, até que a primeira facada é desferida por essa figura, então entra a trilha sonora em tons histriônicos que ficou clássica. São vinte segundos de facadas e gritos em cenas fechadas.

O jeito que essa violência acontece é inesperado, é uma explosão rápida que em poucos segundos se vai e existe uma volta à normalidade. Ela é improvável, é uma surpresa. Não tem como quem assiste esperar que a protagonista seja assassinada de forma tão brutal antes ainda da metade do filme. Quando no fim é revelado que Norman Bates é assassino e também sofre de problemas mentais que o fazem se passar por sua mãe morta, o filme adquire também um tom irônico. O espectador não consegue ficar confortável com o que acontece no filme. Claro que Hitchcock usa outros elementos para causar desconforto, mas com essa

⁶² THOMSON, David. **The Moment of Psycho**: How Alfred Hitchcock Taught America to Love Murder. New York: Basic Books, 2009. P. 17.

análise é possível perceber que o uso de uma “violência dramática”, do conceito de Pomerance, convida o espectador a refletir sobre a violência que acabou de assistir.

E foi essa cena do chuveiro, em específico, que causou comoção em grande parte dos Estados Unidos⁶³. De 1960 a 1969 muita coisa mudou, entre essas coisas, o modo como a violência podia ser representada. No quarto filme de Sam Peckinpah a sua representação é exagerada, mas será que ela tem algum paralelo com a de *Psicose*?

A resposta mais rápida é sim, ambas partem do mesmo princípio de representação, o de chocar, o de deixar desconfortável. A cena de abertura do filme de Peckinpah que foi brevemente comentada no começo desse capítulo já deixa isso claro. O filme começa em uma cidade pequena do meio oeste norte- americano. Fernando Simão Vugman diz que o Oeste em no Tempo das Diligencias de John Ford é uma imensidão selvagem pontuada por pequenos Oasis de civilização⁶⁴. Pela influência que o cinema de Ford possui e pela migração de imagens, não é impossível supor que essa pequena cidade do começo do filme de Peckinpah também seja uma representação da possível civilidade. Entre os enquadramentos desse lugar, um plano aberto mostra uma rua onde mulheres e homens bens vestidos caminham, existe verde e a composição é agradável.

A sequência das cenas segue intercalando momentos dessa relativa paz, mostrando um cotidiano tranquilo, com os grupos dos bandidos e homens da lei preparando seus ataques. Quando o confronto começa, ainda que ele não seja inesperado, suas consequências o são. A carnificina que cai sobre os moradores dessa cidade narrada no começo desse capítulo é algo não muito comum em *westerns* nem nos dias de hoje. Na cena em questão, Peckinpah parece pouco preocupado em mostrar qual dos dois grupos vence o combate, mas as cenas parecem dar mais enfoque no sofrimento dos inocentes pegos nesse fogo cruzado. A ironia está nesse sentido, um lugar que a princípio passa a ideia de segurança em alguns instantes se transforma em uma confusão generalizada, onde corpos se empilham aos montes. O filme também não possui bem e mal definidos, assim como na maioria das obras de Peckinpah⁶⁵.

O conflito em questão serve para estabelecer essa característica. Um plano aberto mostra a parada que está no meio do fogo cruzado, o ângulo de cima para baixo não é escolhido ao acaso. Esse ângulo serve para emular a perspectiva dos homens da lei que estão

⁶³ Ibid. P. 30.

⁶⁴ VUGMAN, Fernando Simão. *Western*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. P. 170.

⁶⁵ SEYDOR, Paul. **Peckinpah: The Films a reconsideration**. Illinois: University of Illinois Press, 1999. P. 30.

em cima de um prédio. Dessa forma, fica subentendido que os tiros que acertam os inocentes são efetuados por esses homens e não pelos ladrões.

O final do filme também representa uma carnificina e é carregado desses mesmos sentidos. Como já foi descrito no primeiro capítulo desse texto, a última batalha acontece em um forte não especificado no México. Um dos integrantes do grupo, Angel, é capturado por um general mexicano e o bando parte em seu resgate.

O personagem é capturado, pois acredita que sua amada é mantida contra sua vontade sob o domínio do general. No fim, se descobre que na verdade essa mulher está lá nesse lugar por interesse próprio. Angel em um acesso de raiva atira na mulher que amava. A cena é inesperada e a violência é irônica, pois ao mesmo tempo em que o espectador tem empatia com a dor de Angel, o filme não tenta forçar que seu ato está correto.

A consequência de tudo isso é a morte de Angel e o conflito final se dá na vingança do grupo contra o general em questão, onde todo o forte volta suas forças contra quatro homens. Também improvável a carnificina ocorrer nesse local, que o *western* ajudou a consagrar como um Oasis de civilidade⁶⁶. Também improvável é a arma que é utilizada nesse conflito, uma metralhadora montada. As cenas que mostram esse instrumento o colocam em evidência. Entre uma dessas, um enquadramento americano coloca um dos integrantes do grupo gritando e atirando com a arma em primeiro plano. O enquadramento faz chamar a atenção para a metralhadora, é intencional, pois a própria presença do objeto na cena já causa estranhamento.

No fim, o bando acaba perdendo o conflito. A ironia fica no sentido que a construção do roteiro faz o espectador sentir empatia por esses personagens⁶⁷. Os enquadramentos fechados mostram semblantes de sofrimento em frente um inimigo que tem números muito maiores. O tiro derradeiro dado no personagem Pike Bishop é efetuado por um garoto. Um plano médio centraliza esse garoto e faz questão de mostrar o semblante de raiva em seu rosto.

⁶⁶ VUGMAN, op. Cit., P. 169.

⁶⁷ SEYDOR, Paul. **Peckinpah**: The Films a reconsideration. Illinois: University of Illinois Press, 1999. P. 181.



Figura 11: Frames de seqüência da batalha final de *Meu Ódio Será sua Herança*.

Alguns críticos argumentam que a escolha desse garoto é uma alegoria para a passagem da violência para os jovens que estão a herdando e indo lutar na Guerra do Vietnam. É irônico e improvável que um garoto mate o líder de um grupo de bandidos que o espectador se afeiçoa e é também irônico e improvável que as imagens da Guerra do Vietnam que circulavam nesse tempo mostrassem jovens norte-americanos cometendo atrocidades, e por ser dessa forma, é tão impactante.

2.4 A violência e seus sentidos no contexto de Guerra do Vietnam

É importante lembrar, de novo, que o termo violência não é neutro, faz parte de uma construção histórica e obedece também a interesses de grupos de poder⁶⁸ e, por consequência, suas formas de representação também são historicamente definidas. Essa constatação tem de estar presente em qualquer discussão a respeito do tema, mas aqui ela é essencial, pois no período que o filme em questão foi produzido, também o foi um documento muito interessante pelo governo dos Estados Unidos.

⁶⁸ BARKER, Martin. Violence Redux. In. SCHNEIDER, Steven Jay (Edt). **New Hollywood Violence**. Machester: Manchester University Press, 2004. P. 58.

Vale mostrar brevemente qual governo era esse. O ano de 1968 marca o último ano do mandato Lyndon B. Johnson, político filiado ao partido Democratas e que era muito próximo ao até então presidente John F. Kennedy, assassinado em 1963. O ambiente conturbado que segue esse acontecimento é importante para a vitória Johnson, pois esse aparece como alternativa viável para os eleitores de Kennedy. O ano de 1968 também marca a vitória de Richard Nixon, do partido Republicano. As tensões são grandes nesse período.

Ainda no mesmo ano são assassinados o pastor e ativista social Martin Luther King Jr. e o senador Robert F. Kennedy, irmão mais novo do presidente John F. Kennedy, assassinado cinco anos antes. A morte de Luther King foi em Abril desse ano e a do Senador Kennedy foi em seis de Junho. No dia 10 do mesmo mês é formada uma comissão: a “*U.S. National Commission on the Causes and Prevention of Violence*”⁶⁹ ou a “Comissão Nacional dos Estados Unidos Sobre as Causas da Violência e Sua Prevenção” formada por ordem executiva de Johnson. Os participantes da comissão são diversos, não sendo possível aqui analisar a participação de todos. Entre eles estão políticos, republicanos e democratas e vários acadêmicos de áreas distintas, como filosofia, antropologia e da psiquiatria. Fica claro que mais do que uma briga ideológica, o documento é resultado de um esforço de indivíduos diferentes entre si. Dessa forma, as incongruências analisadas aqui são entendidas.

A comissão gerou um relatório, que faz uma análise sobre os acontecimentos anteriores citados, sobre a crescente onda de violência que os EUA enfrentavam, sobre o papel das mídias frente esse problema, sobre a responsabilidade dos movimentos sociais nessa crescente onda e, por fim, sobre as medidas que deveriam ser tomadas pelas autoridades na tentativa de solucionar o problema. O relatório tenta resolver o paradoxo que os Estados Unidos enfrentavam, entre se colocar como uma nação livre e democrática, como exemplo para o mundo, e ao mesmo tempo ter em seu território os mais diversos conflitos e a falta da suposta estabilidade social⁷⁰.

Em uma passagem do documento, que tem mais de trezentas páginas, os autores se dedicam a analisar os movimentos estudantis que protestavam contra a participação dos EUA na Guerra do Vietnam. “A atual onda de protestos e de confrontos nos campus é essencialmente um fenômeno sem precedentes, como uma massiva e prolongada oposição a

⁶⁹ **National Commission on the Causes and Prevention of Violence** (National Violence Commission) (1969). Final Report. Disponível em: < <https://www.ncjrs.gov/pdffiles1/Digitization/275NCJRS.pdf> > Acesso em: 10 de Junho de 2018.

⁷⁰ BARKER, op. Cit., P. 59.

Guerra do Vietnam”⁷¹. No documento existe uma tendência a tratar os protestos contra a Guerra do Vietnam como parte do problema da violência. É interessante notar também que o documento reconhece a impopularidade da guerra “Nós já vivemos essas difíceis realidades antes – as guerras impopulares, recrutamento desigual e jovens adultos assustados...”⁷².

Dessa forma, o texto deixa claro que o problema da violência não tem nada a ver com a participação do país na guerra em si, mas sim tem parte de seus culpados nos jovens que protestam contra o conflito. Essa inversão não é algo novo na história do tratamento que os governos norte-americanos dão na justificação das guerras⁷³, a documentação nesse sentido é vasta e obedece ao mito fundador de uma nação que se pretende livre. Nas próprias palavras de Richard Slotkin esses textos só servem para justificar a criação de uma “pirâmide de crânios” ao longo dos anos. Segundo o documento, a participação na guerra é certa, pois leva em consideração os melhores interesses da nação, enquanto aqueles que se opõem a ela acabam criando problemas internos, essa narrativa acaba justificando o aumento na quantidade de crânios na pirâmide de Slotkin.

Entre as tensões sociais que o texto trata, também estão presentes as raciais. Em uma das passagens finais é possível ler “Ser também Negro, Mexicano ou Porto-riquenho e também sujeito de discriminação e segregação adiciona consideravelmente ao impulso dessas outras forças criminológicas”⁷⁴ Na passagem é possível encontrar o racismo que está presente em grande parte dos mitos fundadores dos Estados Unidos. Ainda que o documento reconheça que existe discriminação contra esses grupos sociais, ele ao mesmo tempo os coloca como mais suscetíveis a cometer atos violentos. O documento mostra os interesses de seus escritores, eles não estão pensando os conflitos internos próprios de uma sociedade baseada no princípio individualista e centrada nos interesses próprios. Não, eles preferem encontrar os problemas naqueles que fogem de uma suposta ordem, aqueles que não são brancos. Antes a ciência era usada para justificar o racismo⁷⁵, em 1968 com a impossibilidade de se usar esse tipo de argumentação, as causas sociais são usadas como causas do suposto mau comportamento dessas populações.

⁷¹ U.S. NATIONAL COMMISSION ON THE CAUSES AND PREVENTION OF VIOLENCE. U.S. Government. Report. United States of America, 1969. P. 15.

⁷² Idem.

⁷³ SLOTKIN, Richard. **Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600–1860.** Oklahoma, University of Oklahoma Press, 2000. P. 518.

⁷⁴ U.S. NATIONAL COMMISSION ON THE CAUSES AND PREVENTION OF VIOLENCE. U.S. Government. Report. United States of America, 1969. P. 31.

⁷⁵ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA.** Belo Horizonte: editora da UFMG, 2000. p. 141.

Outro alvo do documento são as mídias. Em parte do texto existe a argumentação de que os filmes e programas de televisão que mostram cenas de violência têm influência sim no aumento da mesma na sociedade:

A maior proporção de armas para a população do mundo, a glorificação das armas em nossa sociedade e a mostra de armas na televisão e em filmes com certeza aumenta o escopo da violência urbana⁷⁶.

É interessante notar que um documento oficial se atente para o problema da glorificação do uso de armas de fogo, quando essa faz parte do mito fundador do cowboy americano⁷⁷. Essa ideia vai também contra os interesses da indústria armamentista que são discutidos no terceiro capítulo desse trabalho. Essa narrativa rejeita de certa forma aquela que o 26º presidente americano, que governou de 1901 a 1909, Theodore Roosevelt ajudou a consolidar, a do americano guerreiro que usa a arma de fogo contra o inimigo externo. O texto reconhece que as armas de fogo podem representar um problema.

Essa análise do documento é breve e não tem pretensões maiores. Ela tem propósito aqui de mostrar que as preocupações com as tensões sociais nos EUA em fins da década de 1960 eram algo palpável, tanto sociedade quanto governo pensavam tais questões. As mídias, por sua vez, não estavam de fora dessa discussão. Mais ainda, esses três agentes não estavam uns independentes dos outros e não eram uníssonos em seus discursos. Como é possível ver no último trecho destacado, o governo tinha uma visão sobre o papel das mídias frente ao problema da violência.

A mídia, por sua vez, também tem a sua voz a respeito desses problemas, a análise de parte da cinematografia de Peckinpah aqui ajuda a entender um pouco certa vertente crítica com relação a história dos EUA de parte do Cinema. É importante ter em mente esse caldo cultural em que os mitos vão perdendo força e outras narrativas críticas começam a surgir⁷⁸. Nesse caso é mais interessante ainda essa intersecção entre objetivos do governo e a produção midiática, pois o filme *The Wild Bunch* pode ser considerado extremamente violento.

O filme é então parte do problema na narrativa criada pelo governo de 1968, quando faz críticas ao próprio uso da violência. O longa, por sua vez, é bem recebido pelos críticos,

⁷⁶ U. S. NATIONAL COMMISSION ON THE CAUSES AND PREVENTION OF VIOLENCE. U.S. **Government. Report.** United States of America, 1969. P. 35.

⁷⁷ OLIVEIRA, op. Cit., P. 146

⁷⁸ BARKER, Martin. Violence Redux. In. SCHNEIDER, Steven Jay (Edt). **New Hollywood Violence.** Machester: Manchester University Press, 2004. P. 60.

sendo indicado ao Oscar de 1970 nas categorias Melhor Roteiro e Melhor Trilha Sonora. Dessa forma, percebemos uma tensão entre uma Hollywood que aceita filmes violentos, ao mesmo tempo em que o governo faz campanha contra esses mesmos em documentos oficiais e tudo isso em uma sociedade que está discutindo seus problemas internos, as injustiças e o lugar de sua nação no mundo.

2.5. *The Wild Bunch*: O fim da fronteira no Western.

Acompanhamos um grupo de cinco criminosos sendo perseguidos por outro de caçadores de recompensas. O que chama atenção no grupo dos criminosos é a idade dos mesmos. Apenas um aparenta ter menos de trinta anos e está em boa forma. Todos os outros aparentam ter mais de quarenta e estão fora de forma. Pode parecer um fator sem muita importância, mas a idade dos personagens do filme significa muito também.

O filme não é apenas sobre os efeitos da violência, é também sobre crescer e envelhecer. Os personagens mais velhos passam pelo dilema de não encontrar mais lugar no mundo, o tema aposentadoria é tratado quando um deles quer apenas fazer o último serviço e sair daquela vida. O filme é sobre a mudança dos tempos, sobre o mais velho ceder espaço ao mais novo. A cena do formigueiro devorando os escorpiões, citada várias vezes nesse trabalho, não é ao acaso. A cena é uma metáfora para seus personagens, os escorpiões são esses homens que, apesar de velhos, ainda possuem seus ferrões, mas que estão em um mundo onde inúmeras formigas os devoram.

A passagem do tempo também se refere ao fim do mito da fronteira norte-americana. Não é coincidência que a trama do filme se passe no ano de 1913, já no século XX. Essa característica torna impossível que a narrativa apele para aquela definição de fronteira, como sendo o limiar entre a civilização e o *wilderness*⁷⁹. O problema que Peckinpah traz em seu filme é outro, a fronteira física entre o civilizado e o bárbaro não existe em seu filme, pois todos seus personagens carregam civilidade e barbaridade dentro de si, até os norte-americanos brancos. A passagem do tempo e a falta de lugar do filme também dialogam como o próprio lugar do *Western* na década de 1960 que começa a perder força e sua produção

⁷⁹ JUNQUEIRA, Mary Anne. **Ao Sul do Rio Grande**. Imaginando a América Latina em *Seleções*: Oeste, *Wilderness* e Fronteira (1942-1970). São Paulo: Departamento de História, USP, 1998, p. 54. apud. PRADO, Maria Lígia Coelho. Natureza e identidade Nacional nas Américas. In: **América Latina no Século XIX**: Tramas, Telas e Textos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999, p. 187.

diminui, pois o cidadão norte-americano não mais se identifica com os cowboys⁸⁰. Parecendo compreender essa rejeição a figura do cowboy, a produção desse filme lança mão de vários elementos que fazem uma ácida crítica à perpetuação dessa figura na sociedade de sua época que passava por conflitos internos e externos extremos.

Mais do que uma crítica, o filme tira sarro dessa figura. O bando causa sua própria destruição agindo de forma violenta. O uso da violência pelo cowboy nos filmes que antes era visto como uma extensão de suas capacidades e moralmente aceitável⁸¹, em *The Wild Bunch* é a causa da morte dos protagonistas. O mito da fronteira é desconstruído no filme pela violência generalizada, pelo papel da mulher e pelo envelhecimento do cowboy.

Os cowboys precisam ser ao mesmo tempo gentis e violentos⁸². Isso acontece, pois eles precisam se diferenciar dos vilões. Ao mesmo tempo em que o herói precisa dominar os bandidos ou indígenas, ele não pode ser cruel em sua ação. Eles, geralmente, se aliam ao povo da cidade e passam a ser uma figura admirada. Está aí a dualidade entre um personagem que transita entre a admiração de crianças e mulheres e o tiroteio com foras da lei. Essa estrutura é assim, pois precisa da empatia do espectador. Esse é um aspecto da masculinidade que vem sendo discutida nesse trabalho. Entre esses elementos está o de esconder o corpo dos heróis. É muito difícil pensar de forma rápida em uma cena de um cowboy tratando de sua higiene pessoal. É mais fácil lembrar-se de Tuco tomando banho em “Três Homens em Conflito” de 1966, mas, nesse filme, a cena faz parte de uma piada. Isso acontece, pois a exposição do corpo nu diminui a masculinidade⁸³.

Em *The Wild Bunch*, a masculinidade dos cowboys é atacada pela narrativa pelo fato de seus corpos serem velhos e não mais em plena forma. Peckinpah não é o primeiro a criar essa imagem do cowboy, mas ele a usa com uma intenção. Em uma das cenas do filme, lá pela metade, o grupo discute um assalto a um trem que irão fazer. O lugar escolhido é uma sauna. A escolha do local para a cena feita por Peckinpah não é ao acaso. Esse lugar permite que ele filme os corpos de seus personagens, os enquadramentos e ângulos utilizados têm intenção clara.

⁸⁰ VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. P. 174.

⁸¹ Coyne, Michael. **The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western**. London: I.B. Tauris Publishers, 1998. P. 11.

⁸² Pumphrey, Martin. “**Why Do Cowboys Wear Hats in the Bath?: Style Politics for the Old Man.**” *The Book of Westerns*. Ed. Ian Cameron and Douglas Pye. New York: Continuum, 1996. P. 51.

⁸³ *Ibid.* P. 55.



Figura 12: Frame do enquadramento de Angel em *Meu Ódio Será sua Herança*.

Entre essas cenas, um plano americano enquadra os quatro integrantes do grupo. Em primeiro plano e ao centro está o personagem Angel, sentado e em segundo plano estão os outros três. Uma luz do fundo incide sobre Angel fazendo dele o ponto que chama mais atenção no frame. A mensagem é clara: Angel é o mais capaz do grupo, é o mais jovem, o que tem mais energia e é também o que parece mais masculino. Os outros três, estão sentados e suas figuras parecem pequenas e mais fracas em comparação ao outro. Os personagens brancos são vistos como mais fracos nessa construção imagética.

Peckinpah não é o primeiro a mostrar os “heróis” de um *western* seminus. Entretanto, nesse caso, essa representação tem papel fundamental. Ela serve para reforçar a perda de virilidade e de espaço de seus protagonistas através da oposição entre corpos diferentes. Essa oposição marca a morte do cowboy branco que era capaz de atravessar a fronteira para lutar contra o mundo selvagem. Aqui, os personagens brancos são velhos e fora de forma, enquanto o personagem mexicano é o viril. Peckinpah não advoga pela criação de um cowboy mexicano, pois esse também tem fim trágico. Não só esse simbolismo marca essa dualidade, as próprias ações e falas desses personagens nessa cena reforçam essa ideia.

Enquanto eles decidem o assalto a um trem do exército mexicano carregado de armamentos, Pike Bishop, Dutch e Old Sykes sonham com a possibilidade de aposentadoria com o dinheiro que a venda desses armamentos pode gerar. Angel, pelo contrário, abre mão de sua parte da recompensa em troca de uma parte desse armamento. Ele quer levar essas armas para seu vilarejo que sofre os efeitos da Revolução Mexicana. Esse é um personagem que está disposto a lutar e usar a violência pelo o que julga correto, assim como os cowboys de outrora. A ironia fica evidente no filme, aquele que mais se parece com um cowboy é mexicano.



Figura 13: Frame com enfoque no ferimento de Pike em *Meu Ódio Será sua Herança*.

Peckinpah escolhe ainda outro enquadramento que atesta para a falência de seu protagonista, Pike Bishop. Um plano médio centraliza a perna do personagem em questão, apenas coberto por uma toalha toda a pele de sua perna fica exposta. No centro de sua coxa é possível perceber uma grande cicatriz. A cena serve para mostrar a vulnerabilidade do personagem.

A cicatriz não é uma marca de combate que causa orgulho. Não, pelo contrário, um *flashback* mostra que a marca é resultado do fracasso. O personagem sofreu essa ferida na tentativa de salvar sua amada Aurora da violência de seu marido, algo que não funcionou e deixou marcas além dessa física no personagem. Essa perda serve para reforçar outro elemento que o filme desconstrói, o do amor romântico.

No cinema de *western* a figura da mulher amada pode e serviu muito como uma alegoria para o amor por democracia e justiça do cowboy⁸⁴. Ou seja, aquela estrutura que as *dime novels* “copiaram” da literatura mais antiga e que chegou ao Cinema, da mulher casta e branca que é atacada por bandidos ou por indígenas e cabe ao herói a salvar, carrega um significado mais profundo. A mulher é um receptáculo para os ideais da nação, salvá-la é o mesmo que salvar os valores dos Estados Unidos. Daí a necessidade da mulher ser branca e casta, não é possível pensar em uma dessas histórias onde uma prostituta deva ser salva, por exemplo. Dessa forma, todo tipo de violência é justificada.

O que acontece de interessante em *The Wild Bunch* é que a figura da mulher que carrega o amor romântico não existe, ou melhor, já morreu antes do filme começar. Essa falta de justificativa moral para o uso da violência é justamente o ponto do filme. A figura feminina

⁸⁴ SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth- Century America**. Norman: U of Oklahoma P, 1998. P. 603.

redentora é entendida como uma ilusão. A personagem amada por Bishop já está morta, assassinada por seu marido, a amada por Angel é assassinada por ele mesmo. O filme mostra seus personagens tratando quase todas as mulheres que interagem como coisas.

O que sobra então para os personagens justificarem seus atos de violência e reafirmarem suas masculinidades? No filme, o personagem Pike Bishop tem um código de honra. E é esse que protege o grupo. Quando Angel é capturado, Bishop para motivar seus companheiros a tentar salvar o outro, algo que certamente levará a morte de todos, apela para o fato de que a honra os obriga a não abandonar um companheiro. Pois sem honra, eles não são diferentes de animais, parafraseando a fala do personagem. Entretanto, o filme faz questão de mostrar em *flashback* duas ocasiões em que o personagem quebra esse código, a primeira é quando ele e seu antigo parceiro são emboscados pelas forças da lei e ele foge e outra quando ele deixa outro parceiro para morrer. Dessa forma, Peckinpah invalida o código de honra também, não existe justificativa para a violência.

Ainda sobra o amor de Angel por Teresa como justificativa. Como já foi dito antes, Teresa escolhe ser uma das mulheres de Mapache, um general mexicano. O personagem confronta o general acreditando que Teresa era prisioneira. Quando confrontado com a realidade difícil, o personagem atira na mulher que amava. Mapache ao ver a mulher com quem dormia ser morta, apenas sorri. Fica subentendido que o amor romântico do filme tem bases na misoginia também⁸⁵. As diferenças entre todos são nuançadas, a amada de Bishop é morta pelo marido, quando esse descobre o romance dos dois e Angel mata a mulher que amava, pois essa não corresponde a suas expectativas. O sorriso de Mapache serve apenas para mostrar que nenhum personagem tem uma moral superior no filme. O mexicano que mais carrega traços do cowboy mata sua amada, o cowboy de outrora é velho e hipócrita e o general que tortura não é tão diferente assim desses dois.

Tudo isso sem contar o personagem Deke Thornton, o antigo parceiro que Bishop abandona em uma emboscada. Forçado a trabalhar para a lei como forma de ser perdoado pelos seus crimes, o personagem tem de matar ou prender Bishop. Dessa forma, ele e seu grupo de caçadores de recompensa passam o filme todo no encalço do bando. Peckinpah trata esse personagem com desdém, apesar de estar em forma física melhor que seu antigo parceiro, todos os seus planos dão errado e o personagem é incapaz de alcançar o bando.

⁸⁵ SHARRET, Christopher. The Politics in The Wild Bunch. In. PRINCE, Stephen, ed. **Sam Peckinpah's "The Wild Bunch."** Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 103.

Quando chega ao forte onde a batalha final aconteceu, todos já estão mortos e ele não tem muito que fazer. O espectador fica com um gosto amargo na boca, ao ver o arco desse personagem não se completar.

No fim, o filme reconhece que o mito da fronteira que servia para justificar a violência e o individualismo não passa de uma ilusão. Dá para afirmar que o filme e parte da carreira de Peckinpah se tratam do “colapso do *Western*”⁸⁶. A violência exagerada serve para deixar esse ponto extremamente claro. Ela mostra o quão frágeis são os corpos de todos, independente do lado em que lutam. As tomadas que Peckinpah faz dos resultados dos dois massacres que acontecem no filme servem para mostrar essa face da violência.

Os corpos dos personagens protagonistas e figurantes mortos são muito parecidos. Cobertos de sangue e sujeira fica difícil encontrar traços que diferenciem esses cadáveres, assim como os corpos daqueles que lutaram na Guerra do Vietnam. Os mitos fundadores que justificavam os assassinatos não possuem mais a mesma força de outrora em 1969. Peckinpah explicita a violência contida nesses mitos que fazem o *western* quando os leva às últimas consequências, mostra o rastro de corpos que eles podem justificar e mostra que não tem nada de elevado na ação que foi cristalizada como dos cowboys, só existe sangue e sofrimento e a justificativa da morte. Nesse filme, não existe a categoria do outro que pode ser assassinado, todos são iguais no sofrimento e na alegria. E nas palavras do próprio cineasta em entrevista a Roger Ebert em 1969 “Morrer não é sobre diversão e jogos”⁸⁷

⁸⁶ DIXON, Wheeler Winston. “Re-Visioning the Western: Code, Myth, and Genre. In. Prince, Stephen, ed. **Sam Peckinpah’s “The Wild Bunch.”** Cambridge: Cambridge University Press, 1999. P. 174.

⁸⁷ EBERT, Roger. **SAM PECKINPAH: "DYING IS NOT FUN AND GAMES"**. Disponível em: <<https://www.rogerebert.com/interviews/sam-peckinpah-dying-is-not-fun-and-games>> Acesso em: 10 de Junho de 2018.

Capítulo 3: “Traga o inferno para eles Pike!”: Uma sociedade lidando com as imagens de sua violência.

3.1. As intenções, não só, de Peckinpah com relação às imagens de violência.

Nós assistimos nossas guerras e vemos homens morrerem, de verdade, todos os dias na televisão, mas isso não parece real. Nós não acreditamos que essas são pessoas de verdade morrendo na tela. Nós fomos anestesiados pela mídia. O que eu faço é mostrar para as pessoas, não mostrando apenas como é, mas sim intensificando e estilizando. ...O único modo que é eu posso fazer isso é não deixando as pessoas encobrirem a real imagem disso, como se estivesse passando nas notícias da sete do DMZ. Quando as pessoas reclamam do modo como eu represento a violência, o que elas estão dizendo é “Por favor, não me mostre, eu não quero saber e me passe outra cerveja”.⁸⁸

É nesse sentido que o próprio Peckinpah entende a violência em seus filmes. Ele a estetiza e intensifica, pois quer exprimir uma reação do espectador. Mas na sua própria visão, encontra uma reação oposta desse espectador que não quer ver o que ele quer mostrar. Como já foi demonstrado nesse trabalho, o cineasta foi crítico do modo de vida americano durante a década de 1960. Para ele, era importante “acordar” as pessoas para a situação do país, sobre a guerra e sobre normalização da violência que a mídia fazia. Nessa fala, também é possível perceber um cineasta que critica o lugar do Cinema apenas como entretenimento.

Era nisso que o diretor acreditava quando filmava, pelo menos em fins da década de 1960. A crítica ao lugar da mídia que ele fazia, pode ser um lugar de partida para outra discussão. Como já foi mostrado, a Hollywood dessa época se abria para questões sociais e temas polêmicos, o próprio lugar de produção de Peckinpah mostra isso. Entretanto, seria ingenuidade acreditar que toda a produção cultural hollywoodiana se tornara crítica e abandonara imagens mais clássicas do cowboy, por exemplo. Isso acontece, pois as imagens não têm sentido apenas em si mesmas⁸⁹. As imagens são produzidas em uma rede complexa, não é na curta duração que elas se alteram.

Dessa forma, as imagens presentes nos filmes de Peckinpah não são espontâneas, elas têm lugar de produção também. E mais que isso, dialogam com as outras imagens que foram produzidas anteriormente. Não é tão difícil perceber esse movimento. Por mais que seus

⁸⁸ HAYNES, Kevin J. (Ed). **Sam Peckinpah: Interviews**. Mississipi: University of Mississipi, 2008.

⁸⁹ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. Vol.23 No.45. São Paulo, Julho de 2003. P. 28.

filmes apresentem uma visão crítica do cowboy, essa visão não está apoiada no vácuo. Quem critica, o faz em relação a alguma coisa. Peckinpah espera que seu espectador também coloque essas imagens em diálogo quando assiste a seus filmes, se não, a crítica feita não teria sentido.

Essa constatação se torna mais importante, pois no período de tempo aqui analisado existe uma grande concorrência de imagens que tratam de guerra e violência. O próprio Peckinpah reconhece isso no trecho destacado de sua entrevista. Ele acredita que as imagens da Guerra do Vietnam teriam se tornado normais para o público norte-americano naquele momento. Será que a exposição diária ao conflito teria anestesiado a população para o terror da guerra? O Cinema poderia ser um lugar para esse público que não quer ver mais essas imagens, fugir delas. É importante então fazer uma análise das imagens criadas no filme “Meu Ódio Será Sua Herança” em relação as primeiras imagens mostradas ao Ocidente do conflito pela Revista *Life* e a posterior e suposta aceitação das mesmas. Dessa forma, entendemos como as imagens do Vietnam podem ter sido reverberadas no Cinema em certa medida.

Outro ponto importante que vale ressaltar nesse ambiente de disputas imagéticas que é Hollywood de fins de 1960 é o lugar da indústria armamentista. A *National Rifle Association of America* (NRA)⁹⁰ sempre esteve associada com Hollywood de alguma forma. Hoje pode parecer que essas duas instituições são inimigas, devido às colocações dos chefes da NRA em relação a uma suposta agenda progressista de Hollywood, mas essas duas são dependentes uma da outra de certa forma.

O número de atores famosos associados a organização não é nem um pouco pequeno. Vale ressaltar aqui Charlton Heston que, na época em que gravava *Major Dundee*, com o próprio Peckinpah, era contra o porte de armas, mas com a idade muda de opinião e até se filia a NRA. Como lembra um artigo do *Hollywood Reporter* de 2017, os próprios fabricantes de armas dizem que não existe forma melhor de fazer propaganda de alguma arma, do que o uso dessa em algum filme⁹¹.

⁹⁰ **SITE DA NRA.** Apresentação da associação. Disponível em: < <https://home.nra.org>> Acesso em: 10 de Junho de 2018.

⁹¹ BAUM, Gary. Johnson, Scott. **LOCKED & LOADED:** The Gun Industry’s lucrative relationship with Hollywood. Disponível em: < <http://features.hollywoodreporter.com/the-gun-industrys-lucrative-relationship-with-hollywood>> Acesso em: 10 de Junho de 2018.

Não é de se estranhar que a NRA exiba com orgulho mais de 125 modelos de armas utilizadas em filmes na exibição “*Hollywood Guns*” no Museu Nacional de Armas. Apesar de hoje, a NRA se colocar contra Hollywood, sua popularidade se deve em parte aos filmes. O mais irônico é a presença da metralhadora montada modelo M1917 *Browning* usada na cena final de “Meu Ódio Será sua Herança” no museu. Irônico, pois como já foi mostrado, o filme se coloca muito mais na perspectiva de criticar o uso de armas do que as glorificar. Não é difícil constatar que o uso da violência nos filmes de Peckinpah possa ter influenciado criadores que não compartilhavam da mesma visão de mundo dele⁹². Os que assistiram a seus filmes podem e tiveram respostas diversas as imagens presentes neles.

O último ponto é em relação as imagens do cowboy que se transformavam nesse período, não de forma completa e rápida, mas dentro de uma média e longa duração. Como já foi discutido antes, o *western* começa a perder força na década de 1960. Junto dele, a imagem do cowboy também. Daí é possível encontrar tentativas de novas imagens no cinema ainda que em dialogo com outras. Uma dessas é aquela que adiciona elementos de gangster aos heróis norte-americanos e a outra, mais presente nas décadas posteriores, é aquela feita em reação ao enfraquecimento da própria imagem do cowboy.

Assim, são criados heróis de ação extremamente masculinizados que carregam armas enormes e matam as centenas figurantes que parecem sempre serem de países de terceiro mundo. Essa figura é claramente identificada em *Rambo*. O diálogo com a filmografia de Peckinpah vem no sentido dele ter ajudado a criar uma estética da violência que depois foi usada para outros propósitos.

Não é intenção aqui tentar colocar a produção artística de Peckinpah como colaboradora de uma indústria armamentista ou da criação de uma figura de herói do soldado americano. O que se quer aqui é mostrar que Hollywood, onde o cineasta produziu, é diversa e composta por interesses.

3.2. O cidadão norte-americano vai à guerra sem sair de casa.

Em março de 1965, 3,500 soldados norte-americanos são enviados para lutar no Vietnam, no fim do mesmo ano já são mais de 200,000.

⁹² COOK, David A. *Ballistic Balletics: Styles of Violent Representations in The Wild Bunch and After*. In: Prince, Stephen, ed. *Sam Peckinpah's "The Wild Bunch."* Cambridge: Cambridge University Press, 1999

A edição de 26 de Novembro de 1965 da Revista *Life* é chocante. Na capa é reproduzida a foto de um homem ao centro com olhos e boca vendados. Pela cor de sua pele é possível perceber que esse é asiático. Ao lado do título está escrito “*The Blunt Reality of war in Vietnam*”⁹³ ou em tradução livre “A verdade contundente da Guerra no Vietnam”. As incertezas que essa imagem levanta não conseguem preparar quem lê a revista para o que está por vir. Nessa edição estão presentes 39 fotos feitas durante o primeiro ano da atuação dos EUA no conflito. Essas fotos foram feitas pelo fotógrafo de guerra Paul Schutzer, morto em 1967 quando acompanhava a “Guerra dos 6 Dias”⁹⁴.

As fotos em questão buscavam retratar o dia a dia dos soldados e dos nativos do país durante o conflito. Entre várias imagens, o que fica evidente é o sangue, que em contraste chama a atenção para sua presença. Uma das fotos enquadra uma mulher ao centro e no primeiro plano. Nela é possível perceber o desespero no rosto de uma mãe que carrega em seus braços seu filho todo ensanguentado. A legenda da foto deixa claro que os ataques que causaram os ferimentos na criança não foram feitos por inimigos dos EUA, mas sim pelos aliados.



Figura 14: Terceira fotografia presente na Revista *Life* de 26 de Novembro de 1965.

A próxima foto mostra um soldado americano carregando o mesmo garoto em seus braços. Enquadrado ao centro e em primeiro plano é possível perceber que esse soldado não é velho, suas feições são de um jovem de não mais que vinte cinco anos. As duas fotos seguintes mostram o mesmo acontecimento.

⁹³ LIFE. **The Blunt Reality of war in Vietnam.** Estados Unidos. Vol.59. Julho de 1965. Disponível em <<http://time.com/3767354/vietnam-war-1965>> Acesso em: 10 de Junho de 2018.

⁹⁴ Também conhecida como “Guerra de Julho de 1967” foi um conflito entre o estado de Israel e os países árabes; Síria, Egito, Jordânia e Iraque. Foi a maior ofensiva árabe contra Israel, embora o estado judeu tenha saído vitorioso.

Na última, existe uma legenda que revela o desfecho da trágica história. O garoto foi transferido para uma instalação médica dos EUA no mar, os médicos tentaram de todas as formas o salvar, mas fracassaram.



Figura 15: Fotografias presentes na Revista *Life* de 26 de Novembro de 1965.

Essa imagem é muito forte. Essa é a primeira vez que o norte-americano médio vê os horrores da Guerra do Vietnam. Não é primeira vez que ele vê a guerra, a Segunda Guerra Mundial também teve cobertura com fotografias. Mas é a primeira vez que as imagens de um conflito não possuem sentido muito claro. Nas imagens descritas não é possível encontrar vilão e herói bem definidos. Os que estão feridos são em sua maioria crianças e mulheres de pele amarela. E, por sua vez, os que causaram esses ferimentos são os jovens brancos que

foram mandados para o país asiático. Essas fotos começam a manchar a imagem dos heróis⁹⁵. Aqueles garotos que dariam orgulho ao seu país são vistos agora cometendo atos bárbaros contra inocentes.

A publicação é ainda ambivalente, as fotos mostram o dia a dia desses soldados também ajudando a população vietnamita. A edição não chega a construir imagens de monstros de forma maniqueísta, mas os questionamentos a respeito da validade da guerra já estão presentes nas fotos.

3.3. Um assassinato testemunhado pelo mundo.

No dia 1 de Fevereiro de 1968 o brigadeiro general Nguyen Ngoc Loan, chefe da Polícia Nacional do Vietnam do Sul, executa um prisioneiro de guerra em uma rua de Saigon no meio do dia. Sem saber que o fotografo de guerra Eddie Adams estava atrás dele com a câmera preparada. O estampido do tiro encobre o som da câmera que eterniza aquele momento. No dia 2 de Fevereiro de 1968 a capa do *The New York Times* traz a fotografia dessa execução.

O *The New York Times*, fundado em 1850 passa a ser no século XX um dos maiores jornais e com mais tiragens no país. Até hoje, mesmo com a queda nas tiragens ele é o terceiro mais lido segundo um relatório da *Audit Bureau of Circulation*. Olhando de nosso lugar contemporâneo para a capa de 2 de Fevereiro de 1968 é impossível não sentir um choque. Um dos maiores jornais do país publica em sua capa um assassinato. Isso não é algo que possa ser ignorado nessa análise. Como Peckinpah diz em sua entrevista, o povo norte-americano em meados da década de 1960 tinha contato sim com as imagens da Guerra do Vietnam.

A foto em específico tem agravantes. Executar um prisioneiro amarrado e que não exerce perigo é um ato que viola qualquer convenção ou tratado internacional, em especial os de Genebra⁹⁶. Os EUA são signatários dessa convenção no ano de 1968. A execução captada pelas lentes de Adams não fora feita por um inimigo do país, mas sim por um aliado. O executor era um membro do governo do Vietnam do Sul. A opinião pública norte-americana se vê diante de um impasse, aquele que viola os tratados que os EUA dizem respeitar é na

⁹⁵ BERMAN, Eliza. **39 Photos That Captured the Human Side of the Vietnam War**. Disponível em: <http://time.com/3767354/vietnam-war-1965>> Acesso em: 10 de Junho de 2018.

⁹⁶ **CONVENÇÃO de Genebra IV** – Tratado. 21 de Outubro de 1950. Disponível em: <http://www.direitoshumanos.usp.br/index.php/Conven%C3%A7%C3%A3o-de-Genebra/convencao-de-genebra-iv.html>> Acesso em: 10 de Junho de 2018.

verdade um aliado. Torna-se impossível criar uma narrativa que coloque em oposição vilão e herói, pois esses não são mais tão evidentes.

Trazer essas imagens é importante para esse trabalho, pois essas estavam presentes numa “iconosfera” que a sociedade norte-americana tinha acesso no período estudado. Também é importante conceituar o que se entende pelo termo aqui, a “iconosfera” se trata de um conjunto de imagens que num dado contexto está socialmente acessível⁹⁷. Ou seja, é possível afirmar que a sociedade em questão tinha acesso sim as imagens da guerra e de seu terror. Mais do que isso, tinha que articular essas no seu dia a dia, pois como lembra Ulpiano de Bezerra Meneses as imagens não têm sentido em si mesmas⁹⁸. É preciso percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo. Entendendo tudo isso, conseguimos acertar o lugar de produção de Peckinpah e daqueles que recusam as imagens que o cineasta cria.

O diretor não trabalha no vácuo, ele também faz parte de uma sociedade que está consumindo e lidando fotografias do Vietnam. O que se pretende aqui não é dizer que as imagens que ele cria em seu filme não são meras respostas mecânicas a essas fotografias, é importante tomar esse cuidado, pois é comum tratar as imagens figuradas apenas como miméticas de outras⁹⁹.

Peckinpah cria imagens que estão em diálogo com as fotografias do Vietnam e não apenas as repete, as agencia. A presença de um sangue em cores fortes em seus filmes é interessante para demonstrar isso. Fotografias de membros decepados e ferimentos abertos vermelhos de sangue são bem comuns, já nessa edição de 1965 da Revista *Life* discutida aqui.

O uso de uma representação de sangue que seja parecida com essas imagens nos filmes também não parte de apenas um reflexo que tente emular tais fotografias. O diretor, e claro toda a equipe que torna o filme possível, se apropria antes dessa forma de mostrar o sangue e usa em seu filme esperando alguma reação, ele faz parte da iconosfera de sua época, sendo impactado por ela também. Ele agencia as imagens que chegam a ele e as usa em seus filmes pretendendo gerar ação contra a violência. Pelas entrevistas é válido afirmar que Peckinpah tem noção da reação que deseja extrair de seus espectadores. O artista sabe que as imagens que ele cria têm alguma relação com as imagens do conflito, que tanto ele quanto quem assiste tem acesso.

⁹⁷ MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. Vol.23 No.45. São Paulo, Julho de 2003. P. 15.

⁹⁸ Ibid. P. 28.

⁹⁹ Ibid. P. 18.

3.4. Uma sociedade lidando com sua própria violência

O argumento de Peckinpah é que a quantidade de fotos sobre a guerra se torna abundante e de fácil consumo, ao mesmo tempo em que essas são colocadas lado a lado de séries, comerciais, programas de auditório, em bancas ao lado de revistas de entretenimento etc. Isso acabaria criando uma sensação de banalidade com relação as fotografias, essas acabariam se tornando mais um aspecto da normalidade. Daí viria então a sua vontade em transformar a representação da violência em algo exagerado e estetizado. É difícil hoje tentar conjecturar se esse movimento era feito pelo diretor de forma totalmente consciente durante a produção de seus filmes. Mas é inegável que comparando o conjunto de imagens acessíveis a ele e seus pares, existe sentido nas palavras de Peckinpah.

Também não cabe nesse texto tratar a palavra do diretor como verdade absoluta. Na entrevista destacada, é possível perceber pessimismo e niilismo muito próprios de sua personalidade. Ele pinta uma sociedade que não se importa com o conflito e está anestesiada. Quando diz que seu espectador quer apenas mais uma cerveja e não quer ver os problemas da guerra, está fazendo uma crítica ao norte-americano médio. Não é possível precisar qual segmento da sociedade em específico ele está criticando, mas a crítica é geral de qualquer forma. Fica a pergunta, será que as imagens da guerra realmente serviram apenas para anestesiar o norte-americano médio em relação ao conflito? Aqui se entende que não. Com base na análise do relatório do governo norte-americano discutido no capítulo anterior, é possível afirmar que camadas distintas da sociedade eram contra essa guerra.

Hoje, conseguimos afirmar que a circulação e consumo dessas imagens ajudaram a modificar o modo como a opinião pública, não só norte-americana, mas mundial via a guerra. Não é coincidência que Eddie Adams ganhe o Premio Pulitzer em 1969 pela fotografia da execução do prisioneiro rendido. O prêmio é dado para uma fotografia que denuncia a atuação e a moralidade dos EUA no conflito. A rejeição à guerra vai se tornando cada vez mais palpável nas mais variadas partes da sociedade. Os protestos contra o conflito se tornam cada vez mais comuns. Nesse sentido, não é possível afirmar que em algum momento as fotografias tenham se banalizado, ou virado lugar comum. Essa relação é no mínimo ambivalente.

Existe uma ambivalência com relação ao conflito em si mesmo. As imagens podem ter muitos sentidos. O próprio Eddie Adams, em vida, mostrou certos arrependimentos com

relação à foto citada. Ele disse “Duas pessoas morreram naquela foto: o que recebeu a bala e o general Nguyen Ngoc Loan” em um artigo para a revista *Time* em 2004. Alguns anos depois da fotografia, Adams diria que o prisioneiro executado não era vítima somente, ele teria matado toda a família de outro oficial sul vietnamita.

A foto, por sua vez, teria criado uma impressão que o general fosse um vilão e o executado um vítima que nada tinha feito. Adams não está justificando o assassinato do prisioneiro, nem quem escreve esse trabalho. É ponto comum que o ato é condenável independente das ações do executado. O que Adams critica é o fato de essa história ter sido transformada em algo maniqueísta. Onde existem vilões e heróis, quando a própria experiência do Vietnam nega essa narrativa.

Interpretando a fala de Peckinpah articulada com os arrependimentos de Adams, o que fica é que as fotografias podem ter sido interpretadas ainda naquela fórmula maniqueísta que coloca bons contra maus. E a exposição constante pode ter servido para desumanizar as próprias fotografias, pois com a banalidade do sofrimento alheio sendo mostrado todos os dias ao lado de comerciais de margarina, não é difícil entender o ponto de vista de Peckinpah. Ainda que possamos afirmar que a sociedade norte-americana não foi passiva em relação a Guerra. O exercício que o diretor faz em seus filmes, de humanizar as consequências da violência, vem nessa esteira de uma sociedade lidando com sua violência, ainda que sua fala seja exagerada.

3.5. A Indústria Armamentista e Hollywood.

Não é de se espantar que, em 2018, alguém ache que a Indústria Armamentista e Hollywood sejam inimigas mortais. Isso acontece, pois desde a década de 2000, representantes dessas trocam farpas por toda a mídia. Aqui, só serão utilizadas falas dos presidentes da NRA, mas sabemos que a Indústria Armamentista é maior que essa associação. Não é incomum hoje ver várias celebridades que se colocam contra a posse irrestrita de armas de fogo, enquanto os membros da NRA acusam esses de serem progressistas que estão tentando destruir um direito sagrado. Entretanto, essa relação não é simples, como já foi dito antes, NRA e Hollywood viveram e ainda vivem uma relação simbiótica. Apesar de parecem inimigas hoje, ambas continuam dependendo uma da outra.

Os primeiros filmes de Velho Oeste estavam entre os primeiros filmes a existirem na virada do século XIX para o XX. “O Grande Roubo do Trem” data de 1903¹⁰⁰, apesar de ainda ser um filme mudo, já retrata vários elementos que iriam se popularizar nas décadas seguintes no cinema, não só de Velho Oeste. Tendo menos de doze minutos, o filme retrata um grupo de foras da lei assaltando um trem, rendendo funcionários, fugindo e posteriormente enfrentando os homens da lei. O grupo se veste como cowboys, com chapéus, coletes botas. Cavalgam para fugir das forças da lei. E usam revólveres para enfrentar seus inimigos.

Com o exemplo dessa produção não é muito difícil de imaginar que a presença de armas de fogo nas produções hollywoodianas sempre foi uma constante, variando apenas em proporção com o passar das décadas.

O interesse por armas de fogo pelo Cinema não surge do nada, como já foi demonstrado nesse trabalho, esse é antes um interesse da sociedade norte-americana. Essa tradição liberal presente no Destino Manifesto e na Doutrina Monroe, se infiltra na literatura e posteriormente no cinema norte-americano. O uso de armas de fogo em produções hollywoodianas é mais necessário ainda em filmes de Velho Oeste. Pois, como já foi mostrado, o arquétipo do cowboy enquanto guerreiro exige que esse empunhe uma arma, no caso a de fogo¹⁰¹. Portanto, com a popularidade que o gênero atinge nas décadas de 1920-1950¹⁰² não é de se estranhar que a indústria armamentista tenha relações com Hollywood.

Dessa forma, seria ingenuidade acreditar que as grandes corporações armamentistas não tiveram boas relações com Hollywood. Não é preciso pesquisar muito para constatar que muitos filmes de ação contaram com a ajuda das forças armadas em sua produção. As forças armadas não representam a indústria armamentista como um todo, mas podemos inferir sua proximidade. No artigo já citado aqui do site *Hollywood Reporter*, os jornalistas Gary Baum e Scott Johnson fazem uma detalhada pesquisa mostrando a relação lucrativa que Hollywood e a indústria armamentista têm. Dessa forma, fica a pergunta, Hollywood iria fazer críticas aos ideais daqueles que mantêm relações? E será que seus ideais são tão diferentes assim?

¹⁰⁰ IMDB. Ficha Técnica do filme O Grande Roubo do Trem. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0000439>> Acesso em: 10 de Junho de 2018.

¹⁰¹ HOBBSAWN, Eric. **Tempos Fraturados**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. P. 392.

¹⁰² RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O Western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963 P. 47.

Sim e não. A resposta é complexa, na verdade. O que Hollywood produz é cultura, e como lembra Michel de Certeau, a Cultura é complexa e não uniforme¹⁰³. A Hollywood que produz não é única, existem interesses diversos e os tempos diversos fazem demandas diferentes. Dessa forma, conseguimos compreender que existem vários discursos dentro dessa indústria. Ao mesmo tempo em que grande parte dos que trabalham lá criticam as corporações de armas de fogo, ela continua lucrando ao produzir filmes que usam essas mesmas armas. Então, não é porque em discursos, em 2018, Hollywood e NRA sejam inimigas, que devemos acreditar que elas são mesmo.

Essa incongruência não escapa aos filmes usados como objetos de estudo aqui. Não é difícil de afirmar que Peckinpah era crítico ao estilo de vida norte-americano de sua época. Crítico a Guerra do Vietnam e, por extensão, crítico daqueles que lucravam com o combate. Ele faz seu filme “Meu Ódio Será Sua Herança” e coloca imagens e elementos que demonstram sua insatisfação com esses temas. Mas, ao mesmo tempo, as armas cenográficas utilizadas no filme são fornecidas por empresas que também lucram com guerras. Tanto que essas armas, hoje, são expostas em um museu da NRA nos Estados Unidos.

A constatação anterior não vem para tentar invalidar o discurso de Peckinpah, longe disso, e fazer isso nem seria relevante, mas serve para mostrar que Hollywood, onde o autor produziu, não é e nunca foi um espaço dado e homogêneo. Não, existem disputas ideológicas e seria leviano deixar de levar isso em consideração. O que fica é que mesmo que essa indústria seja enorme e tenha relação com grandes poderes dos Estados Unidos é possível encontrar produções hollywoodianas que sejam críticas ao país.

3.6. Hollywood e a Guerra pós-década de 1970.

Continuando na discussão concluída anteriormente e fugindo um pouco do recorte temporal estabelecido aqui, existem outras questões que só serão esboçadas. A década de 1970 é marcada por uma grande crítica aos padrões de vida norte-americanos até em Hollywood. Dessa forma, poderíamos pensar que o futuro não iria criar outras imagens que exaltam a guerra não é mesmo? Errado. Como já foi dito, o discurso da crítica nunca foi uniforme em Hollywood.

A década de 1980 vê a ascensão de outras imagens do herói americano. Com o enfraquecimento da imagem do cowboy, os filmes de ação vão buscar o soldado como

¹⁰³ CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. São Paulo: Papyrus, 2012. P. 193.

imagem possível. Daí surgem imagens de heróis como Rambo e John Matrix. Interpretados por Sylvester Stallone e Arnold Schwarzenegger respectivamente. Eles são musculosos e carregam armas enormes e matam exércitos inteiros de soldados de países de terceiro mundo. Esses personagens são guerreiros, individualistas e patriotas e dão origem a uma “febre” na indústria cinematográfica¹⁰⁴.

Essa volta para esses valores está inserida na política de Ronald Reagan na década de 1980, onde uma nova guinada conservadora ocorre no país. Esses novos heróis vêm como alternativa ao cowboy que não era mais utilizado. Mais do que isso, é nessa época que os filmes de ação começam a se popularizar mais. E com o avanço da tecnologia são possíveis cenas cada vez mais grandiosas de combates, o gênero de ação se alastra para outros nesse período¹⁰⁵. Hollywood e a Indústria Armamentista estreitam seus laços.

Esse cinema de ação, apesar de ser posterior aos filmes usados como objetos de estudos aqui, possuem relação com eles. Peckinpah ajudou a criar uma estética da violência no Cinema. Com ângulos de câmera diferenciados, o uso de vários tipos de tempo em suas filmagens, o exagero de cores ao representar o sangue etc. Peckinpah tinha um interesse ao fazer isso, para ele, a violência em seus filmes não era para ser celebrada, mas sim condenada.

Grande parte dos filmes de ação posteriores, produzidos nos Estados Unidos, fazem o contrário, celebram a violência e os valores que as narrativas da nação, já discutidas, ajudaram a cristalizar como norte-americanos. Muitos desses filmes utilizaram técnicas que Peckinpah ajudou a aperfeiçoar, mas utilizaram a seu modo e muito distantes da visão do diretor. Vários filmes posteriores se tornam até mais violentos que os de Peckinpah, a contagem de mortes nos filmes da franquia *Rambo*, por exemplo, passa da casa das centenas facialmente. E podemos afirmar com facilidade que essa franquia celebra a guerra e, por extensão, celebra a violência.

Mesmo assim, o espaço para crítica nos filmes de ação não desaparece. É na década de 1980 que Paul Verhoeven produz filmes críticos aos Estados Unidos, como *Robocop*, por exemplo, que também apresenta imagens de violência exageradas.

¹⁰⁴ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia** – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru, Edusc: 2001. P. 90.

¹⁰⁵ FORSYTH, Scott. Hollywood Recargado: El cine como mercancia imperial. In PANITCH, Léo & LEYS, Colin. **EL Império Recargado**. Buenos Aires, Clacso Libros, 2005. P. 146.

Em vida, Peckinpah continuou sendo crítico a essas produções, sendo em entrevistas ou no que sabia fazer: filmes. Sua mensagem contrária a guerra é presente em suas produções até sua prematura morte em 1984. A marca que o diretor deixou no cinema norte-americano, não só de Velho Oeste, é visível até os dias de hoje. Nesse trabalho se tentou buscar e entender essa marca para, assim, se entender um aspecto da mudança que o tempo traz em um recorte específico.

Considerações Finais

O Século XX foi sangrento. Muitas vidas foram ceifadas em guerras e conflitos por todo o globo. Os conflitos que o Século XXI testemunha hoje são em grande parte desdobramentos desses outros. Entretanto, esses dois séculos não são específicos a respeito da violência e da morte. Ao contrário, por toda a história humana encontraremos exemplos de perdas e sofrimentos causados pela guerra. A diferença é que nesses dois séculos existe uma instrumentalização e sistematização da máquina de matar. A sofisticação do matar em larga escala é uma característica de nosso tempo.

Na introdução desse trabalho, a imagem da bomba atômica é lembrada. Esse é nos nossos dias o símbolo máximo do poder de matar do Homem. Em segundos, esse dispositivo reduz cidades a escombros e mata centenas de milhares. Nesse trabalho, se entende que o mundo contemporâneo é violento. Entende-se que milhões sofrem todos os dias em conflitos dos quais não possuem nenhuma culpa. Entretanto, aqui não se normatiza esse fato sobre o Mundo. E longe de se adotar uma postura cínica e que aceite o sofrimento alheio apenas como mais uma característica da condição humana, aqui se apresenta uma visão crítica sobre esse fato.

O objeto de estudo usado nesse trabalho não é ao acaso, portanto. Entende-se que Sam Peckinpah também pensasse de forma crítica em relação a violência de seu tempo. Sua obra nos vem para reafirmar isso. As cenas violentas presentes em seus filmes, o sangue jorrando e os rostos em agonia pela dor e morte certa não são imagens criadas por um sádico. Antes de tudo, essas imagens são tristes. Peckinpah não mostra homens duelando com pistolas de forma honrosa e glorificada. Ele mostra homens que, apesar de serem capazes de cometer atos bárbaros, também são frágeis e inseguros. Sofrem e sangram como todos os seres humanos.

A sua carreira nos filmes de Velho Oeste é instigante nesse sentido. O diretor usa um gênero que é conhecido por justificar e glorificar a violência de seus heróis. Entretanto, usa esse gênero para criticar a própria concepção desses heróis. Seus cowboys são velhos, frustrados, covardes e mesmo assim não são tratados como seres desprezíveis, são antes de tudo humanos. Sua obra é usada aqui para lembrar que as narrativas criadas para justificar o sofrimento humano podem ser criticadas. Podem ser desconstruídas em seus sentidos mais profundos. Pode-se nesse processo encontrar aqueles que se beneficiaram e continuam se beneficiando com essas narrativas.

A produção de Peckinpah nos mostra que é possível não aceitar um discurso hegemônico. Também é possível usar elementos desse discurso contra ele mesmo. E é possível fazer tudo isso com resultados palpáveis. Aqui se entende que sua produção fez isso. Peckinpah conseguiu manchar a imagem do cowboy norte-americano. E fez isso com o próprio sangue que esse cowboy derramou. Levando as ações desse personagem às suas últimas consequências, Peckinpah mostrou o quanto essas são falhas. Ele não foi o único a fazer isso, mas aqui se entende que o modo como o fez foi específico.

Então, não é objetivo desse texto entrar para o grupo daqueles pessimistas e negativos em relação ao Homem. Como já foi mostrado, existem espaços de atuação para aqueles que são descontentes com as condições do Mundo. Peckinpah atuou em sua Arte. Mesmo reconhecendo que o sofrimento existe, nós podemos atuar, como Hannah Arendt nos lembra, podemos ser críticos e podemos ter empatia com nossos semelhantes. Peckinpah fez isso em seus filmes, ele mostrou empatia quando reconheceu a dor daqueles que sofrem com a violência.

Filmes de Sam Peckinpah.

Juramento de Vingança. Título original: *Major Dundee*. Direção: Sam Peckinpah. Produção: Jerry Bresler. Roteiro: Harry Julian Fink, Oscar Saul e Sam Peckinpah. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1965. 123., son., color.

Meu Ódio Será Sua Herança. Título original: *The Wild Bunch*. Direção: Sam Peckinpah. Produção: Phil Feldman. Roteiro: Sam Peckinpah e Walon Green. Estados Unidos: Warner Brothers, 1969. 143 min., son., color.

Parceiros da Morte. Título Original: *The Deadly Companions*. Deiração: Sam Peckinpah. Produção: Charles B. Fitzsimons. Roteiro: A. S. Fleishman. Estados Unidos: Pathé-America Inc, 1961. 93., son., color.

Pistoleiros do Entardecer. Título original: *Ride The High Country*.Direção: Sam Peckinpah. Produção: Richard E. Lyons. Roteiro: N. B. Stone Jr., William Roberts (não creditado) e Sam Peckinpah (não creditado). Estados Unidos: Metro Goldwyn Mayor, 1962. 94 min., son., color.

Outras fontes

LIFE. The Blunt Reality of war in Vietnam. Estados Unidos. Vol.59. Julho de 1965. Disponível em < <http://time.com/3767354/vietnam-war-1965>> Acesso em: 10 de Junho de 2018.

U.S. NATIONAL COMISSION ON THE CAUSES AND PREVENTION OF VIOLENCE. U.S. Government. Report. United States of America, 1969.

Referências

ADLER, Tim. **EL CINE Y LOS GANSTERES**. Espanha: Ma Non Troppo, 2013.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, Hannah. **Origens do Totalitarismo**. Tradução: Roberto Raposo. 2.ed. São Paulo: Companhia da Letras, 1989.

ARENDT, Hannah. **Sobre a Revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BAUM, Gary. Johnson, Scott. **LOCKED & LOADED: The Gun Industry's lucrative relationship with Hollywood**. Disponível em: < <http://features.hollywoodreporter.com/the-gun-industrys-lucrative-relationship-with-hollywood>> Acesso em: 10 de Junho de 2018.

BERMAN, Eliza. **39 Photos That Captured the Human Side of the Vietnam War**. Disponível em: <http://time.com/3767354/vietnam-war-1965>> Acesso em: 10 de Junho de 2018.

CERTEAU, Michel de. **A Cultura no Plural**. São Paulo: Papirus, 2012.

COYNE, Michael. **The Crowded Prairie: American National Identity in the Hollywood Western**. London: I.B. Tauris Publishers, 1998.

DIXON, Wheeler Winston. "Re-Visioning the Western: Code, Myth, and Genre. In. PRINCE, Stephen, ed. **Sam Peckinpah's "The Wild Bunch**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

FERES JÚNIOR, João. **A História do conceito de "Latin America" nos Estados Unidos**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.

FERREIRA, Neliane Maria. Paz e Amor na Era de Aquário: a Contracultura nos Estados Unidos. **Revista Cadernos de Pesquisa do CDHIS**, Uberlândia, v. 33, ano 18, 2005.

FOHLEN, Claude. A fronteira: uma explicação da História Americana? In: **América anglosaxônica de 1815 à atualidade**. São Paulo: Pioneira, 1981.

FORSYTH, Scott. Hollywood Recargado: El cine como mercancia imperial. In PANITCH, Léo & LEYS, Colin. **El Império Recargado**. Buenos Aires, Clacso Libros, 2005.

GUTIERREZ-TERRAZAS, José. **O conceito de pulsão de morte na obra de Freud**. *Ágora (Rio J.)* [online]. 2002, vol.5, n.1, pp.91-100.

HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBBSAWM, Eric. O caubói americano: um mito internacional? In: _____. **Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

JULIER, Laurent e 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)*. São Paulo: Departamento de História, USP, 1998.

_____. **Ao Sul do Rio Grande**. Imaginando a América Latina em *Seleções: Oeste, Wilderness e Fronteira (1942-1970)*. São Paulo: Departamento de História, USP, 1998, p. 54. apud. PRADO, Maria Lígia Coelho. Natureza e identidade Nacional nas Américas. In: **América Latina no Século XIX: Tramas, Telas e Textos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999

_____. James Fenimore Cooper e a conquista do Oeste nos Estados Unidos na primeira metade do século XIX. **Revista Diálogos**, DHI/UEM, v. 7, 2003.

_____. **Estados Unidos: a consolidação da nação**. São Paulo: Contexto, 2001.

KARNAL, Leandro [et. al.]. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, Edusc: 2001

MARCONDES; Ciro Inácio. A dessimbolização do faroeste. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Brasília, v. 7, n. 1, p. 1-13, jul/2009.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. Vol.23 No.45. São Paulo, Julho de 2003.

MUCHEMBLED, Robert. **Uma Historia da Violência**. Portugal: Edições 70.

NIGRA, Fábio. **Hollywood y la historia de Estados Unidos**. La fórmula estadounidense para contar su pasado. 1ª ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2012.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Americanos**: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2000.

POMERANCE, Murray. Hitchcock and the damaturgy of screen violence. In. SCHNEIDER, Steven Jay (Edt). **New Hollywood Violence**. Machester: Manchester University Press, 2004.

PRADO, Maria Lígia Coelho. Natureza e identidade Nacional nas Américas. In: **América Latina no Século XIX: Tramas, Telas e Textos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999.

PRINCE, Stephen. **Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies**. Texas: University of Texas, 1998.

Pumphrey, Martin. **“Why Do Cowboys Wear Hats in the Bath?: Style Politics for the Old Man.”** The Book of Westerns. Ed. Ian Cameron and Douglas Pye. NewYork: Continuum, 1996.

RAMOS, André Luis Araújo; MIRANDA, Augusto Ridson de Araújo. Religião Civil, Destino Manifesto e a Política Expansionista Estadunidense. **Ameríndia**, v. 4, n. 2, 2007.

REIS, Lucas Henrique dos. **“Meu nome é John Ford. Eu faço westerns”**: o Velho Oeste no século XX pelas lentes de um cineasta. 2015. 93 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2015.

REIS FILHO, Lúcio. Corações na Curva do Rio – a imagem do inimigo no *western*. **Domínio da Imagem**, Londrina, Ano IV, n. 7, p. 97-108, nov/2010.

RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O Western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963

SEYDOR, Paul. **Peckinpah: The Films a reconsideration**. Illinois: University of Illinois Press, 1999.

SHARRET, Christopher. The Politics in The Wild Bunc. In: Prince, Stephen, ed. **Sam Peckinpah's "The Wild Bunch"**. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

SOUZA, Moacir Barbosa de. Mito e alegoria no western americano. **Revista Eletrônica Temática**, Ano V, n. 3, mar/2009.

SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth Century America**. New York : Harper Parennial, 1993.

_____. **Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600–1860**. Oklahoma, University of Oklahome Press, 2000.

THOMSON, David. **The Moment of Psycho: How Alfred Hitchcock Taught America to Love Murder**. New York: Basic Books, 2009.

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

WEDDLE, David. **If They Move . . . Kill 'Em!:** The Life and Times of Sam Peckinpah. Nova York: Grove Press, 2001.