

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL N° 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE HISTÓRIA

LUCAS HENRIQUE DOS REIS

**“Meu nome é John Ford. Eu faço *westerns*”
o Velho Oeste no século XX pelas lentes de um cineasta**

Uberlândia – 2015



LUCAS HENRIQUE DOS REIS

**“Meu nome é John Ford. Eu faço *westerns*”
o Velho Oeste no século XX pelas lentes de um cineasta**

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 - 2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R3751 Reis, Lucas Henrique dos, 1992 -

“Meu nome é John Ford. Eu faço *westerns*”: o Velho Oeste no século XX pelas lentes de um cineasta / Lucas Henrique dos Reis. – 2015. 93 fls.

Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, Uberlândia, 2015.

Orientação: Profa. Dra. Ana Paula Spini.

1. História e Cinema. 2. Western. 3. Estados Unidos. I. Título. II. Universidade Federal de Uberlândia.

LUCAS HENRIQUE DOS REIS

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Ana Paula Spini

ORIENTADORA

Profª Drª Ana Flávia Cernic Ramos

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Profª Drª Mônica Brincalepe Campo

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Uberlândia - 2015

Agradecimentos

Antes de qualquer coisa, é preciso fazer um agradecimento especial aos meus pais, Celso e Marilda, por tudo que passamos juntos. A importância dos dois na minha vida pessoal ou na minha carreira profissional vai além do período de escrita da monografia. Agradeço aos dois por terem aceitado todas as minhas escolhas, por terem me dado apoio em todas as minhas decisões difíceis. Ao meu pai que me colocou dentro do carro e me levou ao meu primeiro dia de aula, e que hoje está sempre ao lado do telefone, pronto para ouvir meus desabafos. E à minha mãe, por ter segurado na minha mão quando me levava pra escola, por ter me dado as broncas que eu precisei e por ser uma voz tranquilizadora mesmo quando tudo parece dar errado.

Junto deles, os meus irmãos e cúmplices, Érica e Augusto, me aguardavam ansiosos por um abraço quando eu voltava pra minha cidade natal. Agradeço também a eles por ouvirem minhas histórias sobre a faculdade, as minhas pesquisas, a minha vida; por terem respondido as minhas mensagens de texto no celular quando eu estava com saudade dos dois; por terem me ensinado um monte de coisas que só irmãos mais novos podem ensinar.

Agradeço também aos meus avós maternos, Cedina e Agostinho, por acreditarem em mim, por enxergarem a vida com simplicidade. Minha avó que sorri com aqueles seus olhos azuis e faz um almoço mais divertido; e meu avô que sempre foi um ótimo contador de histórias e me inspirou a contar as minhas. E agradeço aos meus padrinhos, Carlos e Marciley, por me acolherem em Uberlândia, por me darem conselhos sobre a vida adulta e por me ajudarem a rir quando a angústia e a saudade de casa eram fortes dentro de mim.

Agradecimentos também devem ser feitos às pessoas incríveis que eu conheci durante a minha graduação. Agradeço aos meus professores e professoras desses últimos quatro anos por fazerem com que eu me apaixonasse pela carreira que eu escolhi. Quero agradecer especialmente à professora Ana Flávia Cernic Ramos por ter me dado conselhos valiosíssimos sobre pesquisa e escrita e por ter conduzido ótimas discussões durante a disciplina de História da África Contemporânea: debates inquietantes sobre literatura nas noites de quintas-feiras que me

ajudaram a pensar algumas questões tratadas durante minha monografia. Agradeço também à professora Daniela Silveira Magalhães por ser sempre uma presença agradável nos corredores e por ter me ensinado muito sobre literatura na disciplina de História da América Latina. Agradeço às duas pelas dicas, conselhos e críticas quando ainda nos reuníamos no grupo “História, Literatura e Cinema: fronteiras metodológicas, apropriações e diálogos interdisciplinares”.

Agradeço também à professora Mônica Brincalepe Campo que, além de ter sido minha professora durante vários semestres, também fez a diferença fora da sala de aula: é a pessoa que fez reviver meu sonho de escrever e me mostrou caminhos pra que isso se tornasse realidade. Enviou e-mails, me indicou livros, me fez enxergar a escrita da história de uma maneira mais agradável e se tornou presença indispensável nos meus agradecimentos.

E um agradecimento especial à professora Ana Paula Spini, minha orientadora, por ter acreditado em mim desde nosso primeiro contato, mais de três anos atrás: e continua confiando nas minhas apostas. Fui seu aluno por dois semestres, monitor em uma disciplina e, juntos, desenvolvemos um projeto de pesquisa no meu segundo ano de graduação, dois projetos de iniciação científica e a monografia. Agradeço pela paciência que demonstrou quando, nas orientações, eu estava perdido; por ter me dado a liberdade de desenvolver um estilo de escrita durante a monografia; por ter ficado feliz quando eu apresentei meu primeiro trabalho num evento acadêmico; por ter se preocupado com a minha saúde quando eu estava abatido; por ter me motivado quando eu estava cansado.

Também quero agradecer ao meu amigo Douglas Castro Araújo, que foi minha companhia nos almoços e me ensinou muito com suas reflexões sobre a vida. E à minha amiga Flávia Cristina Paniago, que esteve ao lado desde meu primeiro contato com o estudo de cinema na graduação: sentados numa mesa de um pub, compartilhamos nossas dúvidas sobre nossas pesquisas, nossas preocupações sobre as disciplinas e nossas inseguranças com nossos primeiros textos acadêmicos.

E muitas linhas de agradecimento aos meus amigos mais recentes — alguns nem tanto. João Lucas Franco sempre foi o mais interessado nas minhas pesquisas e, nas suas caronas, ouvia pacientemente minhas ideias novas. Arielle Farnezi foi

minha companheira no período de pesquisa e escrita da monografia e compartilhou suas experiências e medos nos corredores do bloco 50 nos intervalos da aula de Libras. Suelen Caldas, mais distante — mesmo quando está perto —, sempre tinha um texto pra indicar ou um documentário pra acrescentar na minha pesquisa. Lucas Flávio foi o melhor crítico que eu podia ter; desde a primeira vez que criticou um texto meu, ele foi mau, mas depois me abraçava dizendo que não queria me magoar. Maria Luzia Alves, ou Malu, ouviu sobre a minha pesquisa e me deu palavras de carinho, mesmo que essas viessem disfarçadas de piadas. Todos ótimos conselheiros e companheiros de bar.

Agradeço à Renata Dutra que criticou minha pesquisa, deu dicas que eu não quis seguir e foi rígida quando leu meu trabalho de História da América II, mas logo nos entendemos. Foi uma ótima companheira dos obstáculos do curso de graduação (e da vida); e, nos nossos momentos de devaneios criativos, criamos um título pra minha monografia. E ao Olávio Bento por ter ajudado efetivamente na realização desse trabalho; agradeço a ele por todos os dias que me deu suporte para os textos em inglês, que me ajudou com os problemas do meu computador e que me acompanhou às festas quando eu precisava esfriar a cabeça.

Preciso agradecer ainda à minha amiga patrocinese Nathália Hirth que me ajudou em todas as minhas dúvidas sobre questões técnicas: foi ela que, em 2012, conseguiu o primeiro filme de *western* que eu analisei nessa trajetória. Também sou grato pelos lanches que fizemos juntos: e o agradecimento se estende às outras patrocinses Gabriela Ciribelli e Bruna Rabelo.

Por fim, agradeço às três pessoas indispensáveis no meu dia-a-dia. Agradeço ao meu namorado Ruben Avendaño, que precisou ter muita paciência nos últimos meses. O início do nosso namoro coincide com o momento da escrita das primeiras páginas desse trabalho; ele foi compreensível e atencioso desde os primeiros meses até a finalização. Agradeço ao meu melhor amigo, Igor Vaz, que continua sendo o amigo que me ouve com atenção, que me motiva com seus elogios, que ri das minhas piadas e que me conhece mais do que eu mesmo. Por fim, mas não menos importante, agradeço à Ana, ou Ana Paula, ou Paula Peixoto, que dividiu o apartamento e a vida comigo, que foi minha mãe, irmã e amiga, que me agradou com alfajor e bombom, que respeitou minhas horas de silêncio, que, apesar das brigas, me amou.

Este é o Oeste, senhor. Quando a lenda se torna fato, publique a lenda.

O homem que matou o facínora (1962)

Ao infinito e além.

Toy Story (1995)

Resumo

Este trabalho tem o objetivo de refletir sobre as leituras sobre o Velho Oeste estadunidense feitas no século XX no cinema hollywoodiano. Para isso, parte da cinematografia de John Ford, um dos principais diretores do gênero *western*, foi utilizada para análise, com ênfase no filme *Crepúsculo de uma raça*, de 1964. Esses elementos são construídos desde séculos anteriores com a tradição oral, a literatura, a pintura, a historiografia e os discursos políticos: depois são apropriados pelo cinema no *western*, que começa a fazer parte do imaginário coletivo estadunidense. Assim, optou-se pela análise desses elementos, desde suas primeiras aparições em narrativas populares até sua reavaliação na década de 1960. O mito do *cowboy*, a natureza selvagem e a oposição entre civilização e barbárie foram as categorias selecionadas para análise, mas o estudo sobre a representação de povos indígenas na obra de John Ford foi privilegiada, interagindo com todos os outros tópicos do trabalho. Os filmes de *western* foram examinados com metodologia específica de análise fílmica e a partir de diálogos estabelecidos com a bibliografia sobre os Estados Unidos no século XIX, a história do gênero cinematográfico e de autores que se dedicam ao estudo da obra de John Ford: um trabalho que aponta uma transformação na narrativa do *western* e na própria obra desse cineasta.

Palavras-chave: História e Cinema, Estados Unidos, *western*, povos indígenas, John Ford

Sumário

Introdução	13
Capítulo 1: “Publique a lenda”: a narrativa mitológica e o Monument Valley nos cenários de Ford.....	19
1.1. O Oeste pelas lentes de John Ford	19
1.1.1. <i>No Tempo das diligências</i>	19
1.1.2. Monument Valley	22
1.2. O mito do oeste e a consolidação da narrativa mitológica.....	27
1.2.1. Narrativas orais	28
1.2.2. Literatura do oeste	30
1.2.3. Pinturas.....	31
1.3. O selvagem e o monumental em <i>Crepúsculo de uma raça</i>	33
1.3.1. Natureza.....	33
1.3.2. Civilização x barbárie.....	39
Capítulo 2: “A palavra do homem branco é mentira”: estereótipos indígenas e o gênero <i>western</i>	43
2.1. O <i>western</i> sobrevive no século XX.....	43
2.1.1. Oscar 1973	43
2.1.2. O <i>western</i> no cinema	44
2.2. O índio dentro do <i>western</i>	50
2.2.1. O imaginário imperialista	50
2.2.2. O imperialismo estadunidense	52
2.3. O excepcionalismo estadunidense e a marcha para o Oeste	54
2.3.1. Destino Manifesto	54
2.3.2. O êxodo dos <i>cheyennes</i>	57
2.4. <i>Crepúsculo de uma raça</i> e as novas leituras sobre o Oeste.....	58
2.4.1. John Ford e os <i>cheyennes</i>	59
Capítulo 3: Tradições (re)inventadas: a reavaliação dos mitos da fronteira e do <i>cowboy</i>	64
3.1. <i>Crepúsculo de uma raça</i> e seus <i>cowboys</i>	64
3.1.1. Wyatt Earp e a Batalha de Dodge City	64
3.1.2. Thomas Archer e a tomada de consciência	70
3.2. A fronteira e o <i>cowboy</i> : tradições inventadas	73

3.2.1. Turner e a fronteira	73
3.2.2. Roosevelt e o <i>cowboy</i>	77
3.3. As fronteiras de John Ford	79
3.3.1. <i>Rastros de ódio</i> e o herói deformado.....	79
3.3.2. O crepúsculo de um mito.....	85
Considerações finais	87
Filmes de John Ford	89
Referências bibliográficas	90

Lista de figuras

Figura 1: The 50 states of United States	13
Figura 2: Frames de sequência de <i>No tempo das diligências</i>	23
Figura 3: Frames de sequência de <i>Crepúsculo de uma raça</i>	35
Figura 4: Frames de sequência de <i>Crepúsculo de uma raça</i>	38
Figura 5: Frame do primeiro plano de <i>Rastros de ódio</i>	83
Figura 6: Frame do último plano de <i>Rastros de ódio</i>	84
Figura 7: Frame do último plano de <i>Rastros de ódio</i>	84

Introdução

O Rio Mississippi atualmente serve como divisa para vários estados no território dos Estados Unidos. Ele nasce no estado do Minnesota, ao norte do país, na fronteira com o Canadá, e deságua no Golfo do México, atravessando os estados de Wisconsin, Iowa, Illinois, Missouri, Kentucky, Arkansas, Tennessee, Mississippi e Louisiana. Mas, no final do século XIX, o Mississippi era a última fronteira oeste da nação que tinha conquistado sua independência da Inglaterra, em 1783.

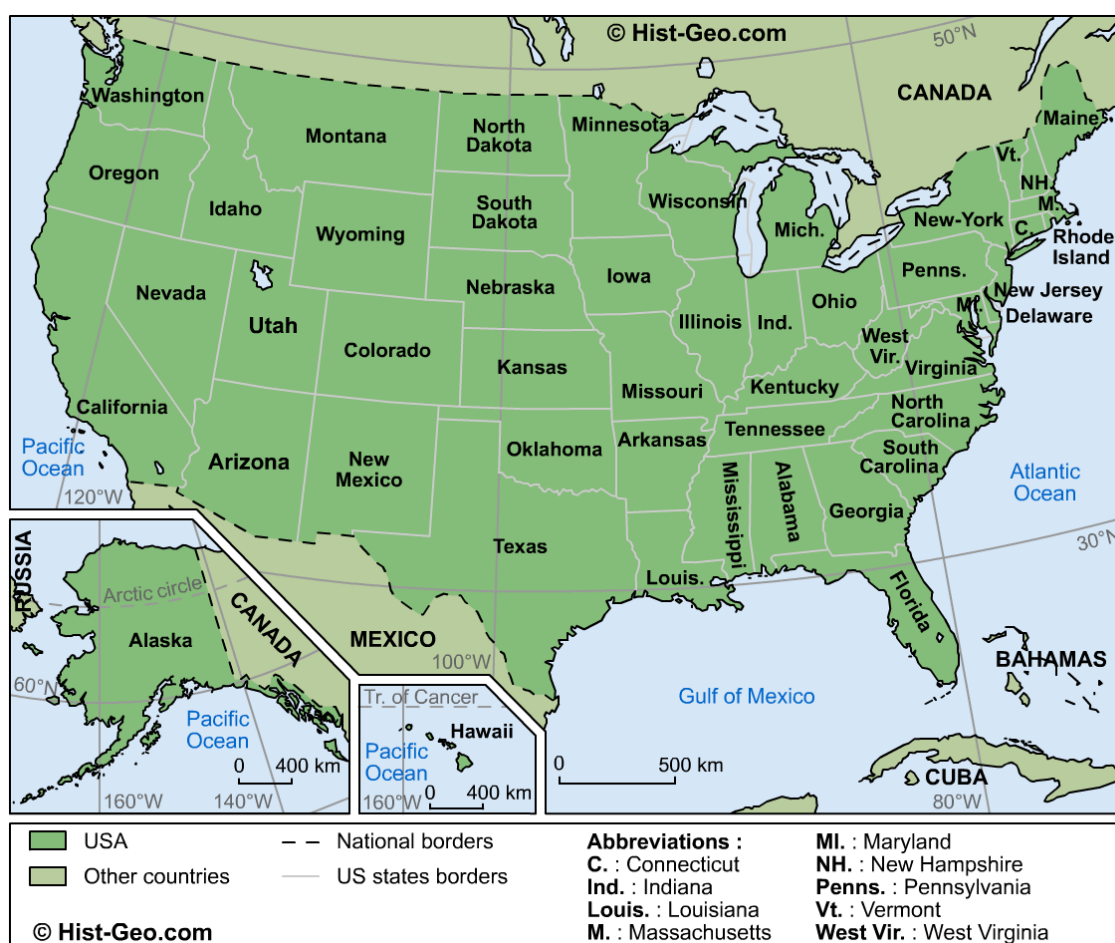


Figura 1: The 50 states of United States. Disponível em: <<http://www.hist-geo.co.uk/usa/50-states.php>> Acesso em: 19 de junho de 2015.

Quando os ingleses ainda detinham o controle sobre suas treze colônias americanas, os Apalaches — cordilheira localizada perto da costa leste da América do Norte, que vai do Canadá até os estados do Alabama e da Geórgia — eram o limite do território. Depois da Independência, em 1787, a fronteira foi estendida até o Rio Mississippi, com a justificativa de ser uma delimitação mais natural e mais vi-

sível ¹. Esses são os primeiros passos em direção ao Oeste: o início de uma jornada do povo estadunidense que duraria décadas e que, na metade do século XIX, chegaria à costa do Oceano Pacífico.

Nas décadas seguintes, os Estados Unidos empreenderam uma expansão territorial para o Oeste que combinaria acordos diplomáticos e ações militares no processo de conquista dos territórios. A Louisiana original, que atualmente é território do Arkansas, Kansas, Iowa, Missouri, Nebraska, Oklahoma e parte de mais nove estados, foi comprado da França em 1803. A Flórida, importante ponto estratégico para a economia do sudeste do país, também foi incorporada ao território dos Estados Unidos depois que o governo pagou a quantia de cinco milhões de dólares à Espanha, em 1819 ².

O Texas, por sua vez, fazia parte do território do México com uma grande presença de colonos dos Estados Unidos. Os texanos proclamam sua independência em 1836, tornam-se uma república e adotam uma Constituição semelhante à dos estadunidenses. Planos para a anexação do Texas ao território dos Estados Unidos começaram a ser arquitetados desde sua independência, mas os mexicanos se colocaram como um obstáculo a esse projeto. Os Estados Unidos declaram guerra ao México e saem vitoriosos em 1848, anexando metade do território mexicano, onde hoje se encontram os estados da Califórnia, Novo México, Arizona e parte de Oklahoma, Colorado, Utah e Idaho ³.

Todo esse processo que se estende pelo século XIX pressupunha o progresso do país. Em 1829, Andrew Jackson, ex-governador da Flórida, foi eleito presidente dos Estados Unidos e seu objetivo era retirar o comando do país de uma elite intelectualizada e entregá-la aos *farmers*, os colonos fazendeiros do Oeste.

A política adotada por Jackson foi dirigida em benefício do pequeno proprietário, estimulando a mobilidade social e o espírito individualista. Era o tempo da valorização do *self made man*, imagem tão celebrada nos Estados Unidos desde então ⁴.

¹ JUNQUEIRA, Mary Anne. **Estados Unidos**: a consolidação da nação. São Paulo: Contexto, 2001. p. 40.

² Ibid., p. 44-5.

³ Ibid., p. 51-2.

⁴ Ibid., p. 46.

Jackson favorece o pequeno proprietário de terra e encoraja a colonização das terras do Oeste, mas, para o êxito da empreitada, era preciso que milhares de índios fossem retirados do caminho da marcha do progresso. Os índios eram um entrave aos objetivos do governo Jackson, por isso o presidente institui a Lei de Remoção Indígena, que estipulava a remoção de comunidades indígenas inteiras para além da fronteira oeste.

Ficou estabelecido que toda “a terra dos Estados Unidos a oeste do Mississippi, ‘não incluindo os Estados de Missouri e Louisiana ou o Território do Arkansas’, seria dos índios” ⁵. Mas esse acordo logo foi quebrado, quando colonos brancos tomaram os territórios de Wisconsin e Iowa ou quando milhares de homens do Leste entraram no território índio para chegar até a Califórnia, onde o ouro tinha sido descoberto em 1948 ⁶. Os índios, então, foram relegados a reservas, muitas vezes muito distantes dos seus territórios de origem, e, por falta de adaptação, morriam de fome, frio e doenças. Os *cherokees* que viviam na Geórgia foram removidos para uma reserva em Oklahoma: durante a viagem, um quarto da população *cherokee* morreu antes de chegar ao destino final. Esse episódio ficou conhecido como o Caminho das Lágrimas.

Todo esse contexto de expansão de fronteiras, conflitos entre brancos e índios, acordos diplomáticos e ações militares é contemporâneo ao processo de elaboração de uma identidade nacional pós-independência. O homem dos Estados Unidos era um homem novo, renovado, livre dos vícios do Velho Mundo ⁷. O avanço para o Oeste — e todas as implicações bélicas que ele pressupunha — era o cumprimento de um destino manifesto pensado por Deus: era como se a história vitoriosa dos Estados Unidos já estivesse escrita antes mesmo da Independência.

Os Estados Unidos, então, se veem como um povo escolhido, excepcional: “afirmando-se possuidores de um preeminente valor social, uma missão excelsa, acreditavam estar predestinados a civilizar qualquer território classificado (por

⁵ BROWN, Dee. **Enterrem meu coração na curva do rio**. 8ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980. p. 23.

⁶ Ibid., p. 23-5.

⁷ JUNQUEIRA, op. cit., p. 49.

eles mesmos!]) como bárbaro e inculto”⁸. Viam-se como uma raça superior e, dessa maneira, eram responsáveis pelos índios que viviam em “seu território”.

Alinhados a esse sentimento de excepcionalismo e predestinação divina, os Estados Unidos empreendem um tipo de política externa com planos também para os outros países do continente americano: “os EUA trataram seus vizinhos de maneira nitidamente assimétrica, arrogando-se defensores do continente e deixando de reconhecer a autonomia das repúblicas na defesa de seu próprio território”⁹.

Há um desejo de distanciamento e independência em relação à Europa, mas essa visão paternalista para com os vizinhos também revela aspectos de um desejo imperialista dos estadunidenses para o resto do continente americano. Os europeus, antigos colonizadores, não teriam mais nenhuma influência sobre o continente; os Estados Unidos, nação jovem e democrática, de homens livres escolhidos por Deus, é que seriam os responsáveis pela liderança desses povos atrasados — no caso, os latino-americanos — rumo à democracia. E as intervenções começaram a ser feitas nos países ao sul do Rio Grande amparadas por justificativas culturais e raciais.

Somente no século 19, os EUA anexaram metade do território do México, patrocinaram oficialmente a pirataria na América Central; interferiram em uma guerra entre Chile e Peru e forçaram a arbitragem de uma disputa de fronteiras entre Venezuela e Grã-Bretanha onde os representantes venezuelanos não foram sequer incluídos na mesa de negociação. Ao fim daquele século, os americanos provocam a guerra contra a Espanha e, como espólio de sua vitória, apropriam-se das colônias espanholas restantes. Após a guerra, os países da região do Caribe e América Central foram vítimas de inúmeras intervenções militares americanas. De 1898 a 1934, [...] os militares americanos conduziram pelo menos trinta intervenções na região, ocupando território em alguns casos, assumindo o controle da alfândega e das finanças públicas, depondo governantes, instalando ditadores aliados e orquestrando a secessão da região do Panamá da Colômbia com o objetivo de conseguir permissão para a construção do canal interoceânico¹⁰.

O imperialismo estadunidense não tinha apenas objetivos políticos, mas também se empenhava em questões culturais, econômicas, estratégicas, sociais e

⁸ Ibid., p. 51.

⁹ FERES JÚNIOR, João. **A História do conceito de “Latin America” nos Estados Unidos**. Bauru, SP: EDUSC, 2005. p. 60.

¹⁰ FERES JÚNIOR, op. cit., p. 69-70.

raciais. As intervenções dos Estados Unidos não terminaram na primeira metade do século XX, mas esse não é o objetivo nesse momento. Entretanto, é importante ressaltar que, alinhando-se a uma perspectiva que critica essa política externa intervencionista, o indivíduo nascido no território dos Estados Unidos será chamado, no decorrer deste trabalho, de “estadunidense”.

Os discursos políticos, os documentos de estado e os textos literários tratam os habitantes desse país como “americanos”, mas isso se alinha a um entendimento dos Estados Unidos como a América e o resto do continente como o seu “quintal”. O uso do termo “norte-americano” também não parece adequado já que essa definição geográfica deveria contemplar ainda os mexicanos e os canadenses. Por isso, optou-se por “estadunidense”, não como um radicalismo anti-Estados Unidos, mas como uma escolha política consciente que se opõe a essa perspectiva que simplifica a América a um povo e se alinha ao discurso imperialista desse país.

A fronteira em movimento, então, era uma realidade nos Estados Unidos no século XIX e histórias sobre o Oeste eram contadas no país inteiro. Uma versão romaneada dos acontecimentos foi criada pelas narrativas orais, pela música *folk* e pelas *dime novels*, os romances baratos. Os artistas pintaram o Oeste, os vaqueiros fizeram canções sobre o cotidiano e, no início do século XX, quando a fronteira já não mais existia como fato físico, o cinema incorporou essas histórias e as transformou num espetáculo que faz parte da identidade nacional dos Estados Unidos.

O Velho Oeste no século XX encontrou um novo suporte para contar suas histórias e espalhar seus mitos pelo mundo afora: o cinema. Este trabalho tenta perceber como o gênero cinematográfico *western* interpretou as transformações nos Estados Unidos do século XIX e como essas interpretações se modificaram com o passar das décadas. Para isso, a obra de John Ford, um importante diretor do gênero, foi selecionada e analisada à luz da bibliografia sobre o cinema, o *western*, os Estados Unidos e o Oeste.

No Capítulo 1, o retorno ao século XVIII é para observar como elementos da narrativa mitológica do Oeste já estavam sendo forjados nas narrativas orais, na literatura e nas pinturas. Esses mesmos elementos são retomados pelo gênero wes-

tern décadas depois. As tensões do Oeste são revisitadas por John Ford no filme *No tempo das diligências*, de 1939, mas, anos mais tarde, em 1964, são reavaliadas pelo mesmo diretor em *Crepúsculo de uma raça*.

O Capítulo 2 mostra como o índio, um dos grandes protagonista do Oeste, é representado no gênero cinematográfico. Se num primeiro momento, o cinema se alinha a um imaginário imperialista, na segunda metade do século XX, com os movimentos das “minorias raciais” nos Estados Unidos, o *western* revisita suas histórias e percebe os equívocos que cometeu. Nesse mesmo contexto, John Ford produz um filme que reconhece o heroísmo dos nativos e o protagonismo indígena.

Esse mesmo filme de John Ford, *Crepúsculo de uma raça*, empreende uma releitura do mito do *cowboy* moldado no final do século XIX e revela uma face não muito heroica do mito nacional. Esse é o tema do Capítulo 3, o último capítulo desse trabalho. O historiador Frederick Jackson Turner e o ex-presidente estadunidense Theodore Roosevelt fazem uma análise da fronteira na história dos Estados Unidos: essas interpretações contribuem para o fortalecimento de mitos. E, se a obra de John Ford contribui para a legitimação dessa mitologia em filmes como *No tempo das diligências*, em filmes como *Rastros de ódio* esses mitos são desconstruídos. Luz posicionada, câmera, silêncio no estúdio e ação! John Ford conta agora como era o Oeste.

Capítulo 1: “Publique a lenda”: a narrativa mitológica e o Monument Valley nos cenários de Ford

1.1. O Oeste pelas lentes de John Ford

1.1.1. *No Tempo das diligências*

Uma carruagem puxada por três pares de cavalo surge no cenário de solo árido e desértico, vegetação rasteira e céu claro. Esse mesmo céu é cortado por imensas formações rochosas no momento em que o letreiro em *playbill*, aquele estilo típico dos *westerns*, apresenta o título do filme e seu elenco, com nomes que se tornariam conhecidos do grande público, como Claire Trevor e John Wayne. A cavalaria do exército estadunidense segue a diligência com música heroica: por vezes, só enxergamos os contornos das montanhas e dos chapéus dos soldados montados em seus cavalos. A música muda para motivos de percussão, fica tensa e vemos as silhuetas de índios segurando suas lanças, prontos para a batalha. Tão grande quanto o título, a assinatura de John Ford aparece em letras garrafais dando início ao enredo de um dos *westerns* de maior sucesso da história de Hollywood: *No tempo das diligências*, de 1939.

Baseado num conto de Ernest Haycox, *No tempo das diligências* narra a viagem de uma carruagem que parte em direção a Lordsburg e deverá atravessar território da tribo dos apaches que, sob a liderança de Gerônimo, ameaçam as propriedades dos homens brancos. Além do perigo externo, há ainda os conflitos dentro da própria diligência, tornando a viagem ainda mais penosa para alguns personagens: uma *lady* casada com um oficial do exército é obrigada a dividir esse pequeno espaço da diligência com uma prostituta expulsa de sua cidade pelas carolas defensoras da lei e da ordem; um *gentleman*, jogador sulista, divide espaço com um médico bêbado e um transportador de *whisky*; e ainda são obrigados a conviver um xerife íntegro, um condutor covarde, um banqueiro corrupto e um bandido foragido. E essa característica de contrapor os personagens opostos é, segundo Ruy Gardnier, uma particularidade que persistiria na obra de John Ford nas décadas seguintes.

Na introdução de um catálogo sobre John Ford, Gardnier fala sobre painel e perspectiva na obra do diretor. Esse autor diz que vários filmes de Ford apresen-

tam um número de personagens com diferentes matizes: como se fossem muitas cores jogadas numa tela. Entretanto, além de distribuir essas cores em diferentes nuances, a maneira como os personagens são construídos por Ford, junto com os roteiristas de seus filmes, faz com que eles sejam confrontados com seus opostos. Isso é o que Gardnier chama de painel e perspectivação:

cada personagem que aparece é trabalhado de modo a servir de contraponto de conduta a outros personagens, não na chave de uma aprendizagem moral que seria enaltecida, mas para revelar uma abertura de mundo em que vários comportamentos distintos são possíveis, coabitam os mesmos espaços ¹¹.

Esse confronto de códigos morais ou temperamentos contrários, além de provocar choques, ajuda a “delinear as silhuetas através dos contrastes” ¹².

John Ford e o roteirista Dudley Nichols fazem a reprodução de um “mundo em miniatura”, tomando emprestada a expressão de Gardnier. *No tempo das diligências* não só lança mão de vários recursos do *western* — como a cena final em que a diligência é perseguida e atacada por índios ferozes empunhando seus arco e flecha —, mas também trabalha com os conflitos psicológicos de cada um dos personagens, num momento em que os faroestes já não eram tão populares quanto na década anterior. E é o ótimo faturamento de *No tempo das diligências* que ajuda o restabelecimento do gênero *western* na indústria cinematográfica estadunidense ¹³.

Em uma de suas resenhas sobre *No tempo das diligências*, Edward Buscombe fala da estratégia de Ford e Nichols em adaptar a história de Haycox para tornar o filme mais interessante para a plateia feminina. Junto à história de aventura de uma diligência atravessando um perigoso território indígena, com tiros, flechas e perseguições, acompanhamos ainda o jogo amoroso entre Dallas, a prostituta interpretada por Claire Trevor, e Ringo Kid, o bandido foragido interpretado por John Wayne ¹⁴.

¹¹ GARDNIER, Ruy. **Introdução**. Disponível em: <<http://johnford.com.br/catalogo.php?id=2>> Acesso em: 25 de junho de 2014.

¹² Idem.

¹³ BUSCOMBE, Edward. No tempo das diligências. In: **1001 filmes para ver antes de morrer**. Editor Steven Jay Schneider [tradução de Carlos Irineu da Costa, Fabiano Morais e Livia Almeida]. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. p. 144.

¹⁴ Idem.

Dallas é expulsa de onde mora pelas senhoras que defendem a moral cristã da cidade: com o passar da história, entendemos que Dallas é uma prostituta, mesmo que isso não seja dito diretamente. Ringo é um bandido foragido, procurado pelos xerifes da região, que fugiu da cadeia para vingar-se dos assassinos do seu pai e irmãos.

Entretanto, ao invés de julgá-los por suas morais deturpadas, os *closes* nos rostos dos jovens atores, mostrando os olhos tristes e inocentes de Dallas e a simpatia de Ringo Kid, fazem com que o espectador estabeleça vínculos de afeição com esses dois personagens rejeitados pela sociedade. Num artigo em que trata da obra de John Ford, o economista e crítico de cinema Miguel Marías mostra como Ford “normalmente toma o lado ou ponto de vista dos perdedores, da arraia miúda, dos desprivilegiados, dos indefesos, dos azarados, dos oprimidos, dos marginalizados ou dos exterminados” ¹⁵.

Em *No tempo das diligências* (e em outros de seus filmes), John Ford abre mão da representação maniqueísta, da luta entre o bem e o mal, do mocinho e do bandido e apresenta diferentes pontos de vista. Por mais que Ringo Kid seja um fugitivo da lei, o espectador se afeiçoa à figura carismática de John Wayne, com seu sorriso branco, chapéu de abas largas e lenço amarrado no pescoço, numa época em que o *star system* era a palavra de ordem em Hollywood. John Wayne, então, alcança a sua popularidade, depois de sua passagem pelos *westerns* classe B, e sela sua parceria com John Ford que duraria mais vinte e três anos, quando eles fizeram o último *western* juntos, *O homem que matou o facínora*, em 1962.

Mas assim como tinha encontrado John Wayne, Ford descobriu outro astro que estaria presente em outros dos seus filmes sobre o Velho Oeste: o Monument Valley.

¹⁵ MARÍAS, Miguel. A profundidade de Ford. Publicado originalmente sob o título “Ford’s Depth” na revista eletrônica **Rouge**, número 7, 2005. Tradução de Tiago Lyra. Disponível em: <<http://johnford.com.br/catalogo.php?id=3>> Acesso em: 25 de junho de 2014.

1.1.2. Monument Valley

O Monument Valley, um conjunto de rochas gigantescas fincadas no meio oeste estadunidense com 48 km² de extensão, está localizado entre os estados do Arizona e de Utah, na região da reserva dos índios navajos ¹⁶.

A maioria dos historiadores e críticos de cinema que tratam sobre a obra de John Ford dá grande destaque às imagens do Monument Valley, que se tornaram o Velho Oeste estadunidense do imaginário coletivo. Marías diz que

[...] a maioria dos espectadores associa Ford à paisagem. A simples menção de seu nome traz à mente imagens inesquecíveis de planaltos escarpados, cânions, penhascos e cumes em Monument Valley. [...] Isto significa que Ford nos alcança através dos nossos olhos, e começa por entalhar permanentemente em nossas memórias uma coleção de imagens, antes mesmo de nos familiarizarmos com os personagens e o desenrolar de suas histórias. Não é tão fácil recordarmos o diálogo [...], mas é quase impossível não nos lembrarmos das paisagens ou dos interiores escuros, onde a ação acontece. ¹⁷

Logo na abertura de *No tempo das diligências*, descrita no início desse capítulo, um plano aberto revela a grandiosidade das montanhas e da natureza. Fernando Simão Vugman diz que ao “lançarmos um olhar panorâmico sobre o gênero, notamos que ele retrata um mundo em que as forças da civilização travam uma batalha sem fim com as forças da natureza (com os índios também, como ‘elementos da natureza’)” ¹⁸. E esse embate é representado em *No tempo das diligências*: a carruagem e seus personagens são os elementos da civilização que são obrigados a atravessar o violento território selvagem. E, com o passar do filme, a oposição natureza versus civilização vai se tornando mais visível.

Quando a carruagem já está próxima do seu destino final, depois de muito viajarem sob a sombra do iminente ataque dos índios, o confronto direto entre os membros da diligência e a tribo de Gerônimo finalmente acontece nos minutos finais do filme. As rodas de madeira da carruagem vão cortando o chão coberto de poeira e a próxima parada é Lordsburg. Um plano geral, tomado de cima de um

¹⁶ SOUZA, Moacir Barbosa de. Mito e alegoria no western americano. **Revista Eletrônica Temática**, Ano V, n. 3, mar/2009. s/n.

¹⁷ MARÍAS. op. cit. s/n

¹⁸ VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006. p. 162.

penhasco, deixa que uma das imensas rochas do Monument Valley invada toda a extensão do enquadramento, enquanto a carruagem serpenteia por uma estrada fina: a pequenez humana é escancarada quando é revelada nessa tomada, contrapondo-se à imensidão do vale.

A fragilidade da carruagem e dos seus passageiros fica ainda mais aparente quando a câmera faz um movimento e revela dezenas de índios intrêmulos, sobre os seus cavalos, empunhando suas espingardas e seus arcos, dividindo o enquadramento com os cumes das formações rochosas do Monument Valley. A trilha sonora denuncia o perigo; e inesperadamente um dos passageiros da diligência é atingido por uma flecha. Os índios aproximam-se a galope, enquanto a carruagem, cercada por todo aquele cenário indomesticável, tenta fugir do ataque selvagem. Esse enfrentamento só é resolvido quando a cavalaria do Exército desponta no horizonte tocando suas trombetas e empunhando suas armas de fogo.







Figura 2: Frames de sequência de *No tempo das diligências*

Como dito anteriormente, em *No tempo das diligências* vemos o embate entre civilização e barbárie: Vugman diz que o oeste nesse filme de John Ford “é uma vastidão árida e selvagem, pontuada por pequenos oásis de civilização” ¹⁹. Os planos gerais de Ford enfatizam a insignificância humana, a batalha desleal entre o homem e a natureza austera, dura, monumental, áspera, inflexível. É um cenário que asfixia, já que se esgueirar por essas rochas representa o perigo de um ataque assassino dos índios: Ford “não tenta apresentar os índios como indivíduos; eles são apenas uma força da natureza” ²⁰. Se ele questiona as oposições bem e mal dentro da diligência, por outro lado, é rígido em definir o que é o civilizado e o que é o selvagem.

John Ford, então, inaugura, junto com *No tempo das diligências*, uma tradição cinematográfica de representar o Oeste estadunidense com os enormes espaços vazios, o deserto vermelho e o rústico Monument Valley. No documentário *Monument Valley: a terra de John Ford*, de 2006, um historiador que estuda a obra de

¹⁹ Ibid., p. 170.

²⁰ BUSCOMBE. op. cit.

Ford diz que esse é “o Oeste americano que toda criança imagina. É o Oeste americano que os europeus imaginam” ²¹. Foi esse cenário que John Ford pintou o Velho Oeste e “isso só por ter filmado algumas tomadas ali em sete ou oito dos aproximadamente 160 filmes que dirigiu” ²².

As imagens grandiosas do Monument Valley, com os filmes de John Ford, tornaram-se propriedade do gênero *western*, sendo cenário de destaque de filmes durante todo o século XX e início do século XXI. É preciso ressaltar, entretanto, que Ford não foi o primeiro a filmar nessas locações, mas ele parece

“se apropriar” de todos esses elementos, tornando-os dele, em um processo de construção de um mundo cinematográfico próprio com materiais tão utilizados e compartilhados que [...] está mais na imaginação e na memória dos espectadores do que na tela ou no suporte físico do filme. ²³

A poeira, o deserto vermelho, as rochas imensas, a planície de vegetação pouco densa foram aos poucos se consolidando no cinema hollywoodiano e no imaginário do público como a representação do Velho Oeste estadunidense. De *No tempo das diligências* até os filmes de *westerns* mais recentes, como *O Cavaleiro Solitário* (2013), do diretor Gore Verbinski, o Monument Valley foi usado para representar o Oeste: isso é o que Pierre Sorlin chama de migração de imagens.

Tratando sobre esse tema na obra de Sorlin, Michele Lagny fala da autonomia de representação do cinema, que dá uma impressão de que o cinema está relativamente fechado dentro de si mesmo: “em muitos casos, mais do que ao real, os filmes referem-se a outros filmes” ²⁴. Para exemplificar, Lagny fala das representações da Resistência na Segunda Guerra Mundial que apareceram em filmes ingleses e que acabaram servindo de matriz para filmes posteriores que retratam o mesmo período ²⁵.

Assim acontece com o Oeste estadunidense, que encontra um cenário capaz de transpor para o plano imagético suas narrativas e seu mundo mitológico. John

²¹ O documentário *Monument Valley: a terra de John Ford* é um curta-metragem dirigido por Bryan Cooper, produzido em 2006. Ele está disponível no material extra da edição em DVD de *Sangue de Herói*, filme de John Ford, de 1947.

²² MARÍAS. op. cit. s/n.

²³ Idem.

²⁴ LAGNY, Michèle. História e Cinema. In: GARDIES, René. **Compreender o Cinema e as Imagens**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008. p. 93.

²⁵ Ibid., p. 94.

Ford continua sendo relacionado com seus cenários grandiosos e com suas histórias épicas, e sua representação do Oeste estadunidense tornou-se matriz para outras leituras futuras, provando o que Lagny diz em seu texto: “o filme, ele próprio um produto cultural, tem um espaço de vida e uma duração que superam largamente o local e a data em que foi produzido” ²⁶.

No tempo das diligências e as obras posteriores de John Ford criaram uma tradição cinematográfica que representa o Oeste estadunidense nos espaços abertos: um esforço pela busca de representação que surge desde os primeiros anos do século XX, quando produzem o primeiro *western*, em 1903. Entretanto, o cinema apenas consolidou os símbolos e a forma narrativa do mito do Oeste: no século XX, a narrativa do mito criado no século anterior, sobrevive em outro suporte, o cinema. O *western*, como gênero cinematográfico, apenas se apropriou de elementos das histórias do Oeste e os adaptou para sua maneira própria de contar histórias com imagens.

1.2. O mito do oeste e a consolidação da narrativa mitológica

“Este é o Oeste, senhor. Quando a lenda se torna fato, publique a lenda”.

Trecho do filme *O homem que matou o facínora* (1962).

Depois de *No tempo das diligências*, John Ford voltou a filmar no Monument Valley em mais sete oportunidades ²⁷, ajudando a firmar as bases de uma tradição cinematográfica de representação do Velho Oeste estadunidense que permanece na memória coletiva até hoje.

O filme de *western* é o principal meio pelo qual o mito do Oeste continuou sendo narrado, mas, desde antes do século XIX, os elementos que compõem as narrativas mitológicas já estavam sendo forjados. Talvez não seja viável enumerar datas e referências exatas — mesmo porque delimitar marcos temporais pode desconsiderar processos mais complexos que atravessam os limites de um século —, mas, mesmo assim, é possível localizar a existência de determinados tipos de nar-

²⁶ Idem.

²⁷ Segundo o levantamento do documentário *Monument Valley: a terra de John Ford*, o diretor gravou apenas sete filmes nesse local: *No tempo das diligências* (1939), *Paixão de Fortes* (1946), *Sangue de Herói* (1948), *Legião Invencível* (1949), *Rio Grande* (1950), *Rastros de Ódio* (1956) e *Crepúsculo de uma raça* (1964). Mas o site oficial da Mostra John Ford acrescenta mais um filme à lista: *Audazes e Malditos* (1960). Disponível em: <www.johnford.com.br> Acesso em: 30 de outubro de 2014.

rativas que ajudam a consolidar as formas, a linguagem de símbolos e a estrutura do mito do Oeste estadunidense.

1.2.1. Narrativas orais

Vários autores que tratam sobre a narrativa de *western* procuram no século XIX, ou em séculos anteriores, formas narrativas que apresentam características semelhantes às que o cinema se apropriou e transformou em sucessos de bilheteria. Fernando Simão Vugman, por exemplo, considera que o *western* é herdeiro de uma produção de narrativas da segunda metade do século XVII. Segundo esse autor, essas histórias sobre o Oeste

surgem de eventos reais, mas, no processo de contá-las e recontá-las, vão sendo sintetizadas a ponto de se tornarem convencionais e abstratas, até se transformarem em um conjunto de símbolos, ícones, palavras-chave ou clichês históricos.²⁸

Então, as narrativas orais dos desbravadores, dos homens que primeiro cruzaram os limites da fronteira do Mississipi, ajudam a criar determinadas interpretações sobre o Oeste, lugar ainda desconhecido para os homens das Treze Colônias inglesas do leste. As narrativas orais também são levadas em conta por Jean-Louis Rieupeyrou.

Rieupeyrou, escritor francês, é especialista no Oeste estadunidense e tem alguns livros publicados sobre o tema. Seu livro *O Western ou o cinema americano por excelência*, publicado no Brasil na década de 1960, é dividido em duas partes: na primeira delas, Rieupeyrou faz esse mesmo esforço de localizar a origem das narrativas de *western* para que, na segunda parte, ele possa tratar especificamente sobre o gênero cinematográfico. Assim, na parte em que o autor fala dos elementos das histórias, ele não desconsidera as narrativas orais dos homens do Oeste. São esses homens — e é importante perceber que a história do Oeste é exclusivamente masculina — os responsáveis pela criação da saga das Grandes Planícies, cenários onde eles travavam seus combates contra os fora-da-lei, os índios selvagens, a na-

²⁸ Vugman, op. cit., p. 160-1.

tureza hostil. Para Rieypeyrout, essas lendas “nascem dos homens e das terras que eles habitam” ²⁹.

As histórias que o *westerner*, o homem do Oeste, criou sobre si mesmo começam a dar forma a um tipo de narrativa que se espalharia pelo resto dos Estados Unidos; um mito que se manteve num folclore vivo, “sempre muito próximo das realidades históricas que estavam na sua fonte” ³⁰. Essa relação entre mito e história é importante para a compreensão das narrativas sobre o Oeste. Para Richard Slotkin, os mitos “são histórias criadas a partir da história de uma sociedade que, repetidas ao longo do tempo, adquiriram o poder de simbolizar a ideologia daquela sociedade e de dramatizar sua consciência moral” ³¹.

Dessa maneira, as formas que o Oeste é lido e as funções que as narrativas de *western* adquirem são de importância fundamental para a compreensão da sociedade estadunidense. Nesse primeiro momento, o Oeste é representado pela voz dos viajantes, dos pioneiros que se espelhavam nos irmãos peregrinos que tinham vindo da Inglaterra e chegado à Virgínia a bordo do Mayflower.

Rieuepyrout também chama a atenção para a existência das baladas que cantam o Oeste, que reviviam os menestréis da Idade Média. Os trabalhadores cantam sobre seu cotidiano; os criminosos, como Jesse James, tornam-se protagonistas das baladas nos *saloons*; e baladas mais melancólicas “contam a existência rotineira do cowboy pacífico, suas esperanças” ³².

Os elementos que são lugares-comuns nos filmes de *western* já estavam nas histórias e canções do homem do Oeste desde o período colonial, mas, como Mary Anne Junqueira faz questão de salientar, a lenda do Oeste só foi sistematizada e organizada no século XIX, com a literatura ³³.

²⁹ RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O Western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963. p. 22.

³⁰ Ibid., p. 27.

³¹ SLOTKIN apud VUGMAN, op. cit., 160.

³² RIEUPEYROUT, op. cit., p. 28-31. VUGMAN, op. cit., também fala das origens da fórmula do *western* a partir da música folk colonial.

³³ 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.

1.2.2. Literatura do oeste

A importância da literatura do século XIX para a consolidação do mito do Oeste é ponto de concordância entre os estudiosos do *western* e o nome do escritor James Fenimore Cooper, na maioria das vezes, é lembrado pelos autores. Junqueira chama a atenção para esse destaque e, segundo ela, Cooper é tido como “o primeiro autor a estabelecer as bases da linguagem de símbolos e a forma narrativa que constituíam as bases do mito que seria (re)escrito constantemente até os dias de hoje” ³⁴.

No artigo *James Fenimore Cooper e a conquista do Oeste nos Estados Unidos na primeira metade do século XIX*, Junqueira analisa o romance *Os Pioneiros* — um dos cinco livros da série escrita por Cooper, *Leatherstocking Tales* (Contos dos Desbravadores) —, e mostra como esse literato escreve sobre seu tempo. Vivendo no momento em que a fronteira ainda se movia em direção ao Pacífico, Cooper colocava-se “ao lado da elite que construía o país e temia uma vertente que criticava a ‘aristocracia natural’ dos primeiros fundadores da nação e propunha a divisão das grandes propriedades e mais oportunidades para todos” ³⁵. Isso mostra como um homem contemporâneo às discussões que envolviam a marcha para o Oeste interpretava essas mudanças. Mas, não devemos tomar essa interpretação como fato unânime; Junqueira deixa bastante claro o lugar de onde Cooper está falando: membro de uma família elitista do estado de Nova York, “cavalheiro rural, pertencente ao segmento dos grandes proprietários de terras que dirigiam o país” ³⁶.

Cooper também é lembrado por Eric Hobsbawm, num artigo sobre o mito do “caubói americano”, e por Jean-Louis Rieupeyrout. Analisando o *cowboy* e conjecturando sobre o sucesso global desse mito estadunidense, Hobsbawm lembra que James Fenimore Cooper é a versão mais familiar do faroeste, que ganhou popularidade na Europa desde a publicação do primeiro livro ³⁷. Enquanto Rieupeyrout faz lembrar o esforço de Cooper e Washington Irving em escrever uma literatura regionalista nos Estados Unidos do século XIX.

³⁴ Idem.

³⁵ Ibid., p. 22.

³⁶ Ibid., p. 15.

³⁷ HOBBSAWM, Eric. O caubói americano: um mito internacional? In: _____. **Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 316.

Rieupeyrout, num pequeno capítulo dedicado à literatura, continua dizendo que poucos escritores se interessavam pelo Oeste; depois da Guerra de Secessão, “Walt Whitman abriu as portas do Oeste aos poetas e escritores”, porém seu “lirismo hugoano” não correspondia à expectativa do público, “mais interessados no concreto do que em demasiada elevação espiritual” ³⁸.

Chegava o instante de se revelarem os pioneiros de uma nova literatura que, instruídos sobre o novo mundo no qual avançavam seus compatriotas, o descrevessem nas suas cores cruas, sem se preocupar com embelezamentos para leitores de poltrona, a jovem odisséia [sic] de um povo ³⁹.

Eis que surgem nomes como Mark Twain e Bret Harte de cujas penas nascem personagens reais, legados à posteridade: “*cow-boys*, foras da lei, faiscadores, emigrantes, rústicos de toda espécie, desprovidos de poesia mas grandes em colorido, pois tinham a palavra franca e estava libertos de escrúpulos” ⁴⁰.

É possível perceber que a literatura incorpora as narrativas míticas e as ressignifica de acordo com as suas percepções contemporâneas. Antes de ser transmitido nas telas dos cinemas, o Oeste atraiu os escritores do século XIX e transformou-se no palco de uma série de histórias sobre homens comuns; histórias que encontravam aprovação do público que compartilhava junto com o autor as incertezas e indecisões do seu tempo. O Oeste começa a fazer parte do imaginário estadunidense e é a partir dele que o destino dos Estados Unidos será interpretado.

1.2.3. Pinturas

O Oeste que se descortinava aos olhos dos pioneiros também foi inspiração para pintores do século XIX. No contexto da constituição de um Estado Nacional, quando os intelectuais tentavam forjar uma identidade da jovem nação, os pintores se dedicavam a mostrar a grandiosidade da natureza do Novo Mundo em contraposição à Europa degenerada.

Em *Natureza e Identidade Nacional nas Américas*, capítulo do livro *América Latina no século XIX: Tramas, Telas e Textos*, Maria Lígia Prado mostra como a concepção da ideia de *wilderness* foi fundamental para o distanciamento das influên-

³⁸ RIEUPEYROUT, op. cit., p. 33.

³⁹ Idem.

⁴⁰ Ibid., p. 34.

cias europeias e para a gestação e constituição da identidade “americana” nos Estados Unidos. O *wilderness* seria todo aquele imenso espaço “vazio” que se estendia para além da fronteira Oeste, que significava sertão, lugar primitivo, selvagem e seria um presente de Deus ao povo do Novo Mundo ⁴¹.

Prado também leva em consideração as representações do Oeste criadas pelos escritores em meados do século XIX, mas são suas reflexões sobre o trabalho dos pintores que complementam as discussões feitas nesse capítulo. A autora trata mais detidamente de um grupo de pintores, conhecido como a Escola do Rio Hudson. Esses pintores que tinham aprendido sua técnica na Europa levaram o estilo gótico para os Estados Unidos e, com ideias nacionalistas, “contribuíram para a construção de um repertório de imagens nacionais, por meio das paisagens pintadas” ⁴².

As obras desses pintores continham muitas referências sobre a divindade da natureza; suas pinceladas revelavam cenários de belezas grandiosas e indomáveis, mostrando a natureza selvagem, intocada.

As paisagens na pintura dessa escola tinham algumas características peculiares. Os homens possuíam uma pequena dimensão diante da natureza não-domesticada. As paisagens eram grandiosas, inatingíveis, intocadas, cheias de mistérios, de grande beleza e originalidade. [...] A análise dessas pinturas mostra que contribuíram para a elaboração de imagens constitutivas de uma identidade nacional, era uma arte nacionalista que pretendia afirmar que a natureza atingira sua forma mais pura e elevada nos Estados Unidos ⁴³.

Esses pintores viajavam para o Oeste e pintavam a natureza monumental que colocava o homem numa situação vulnerável diante da força e energia do *wilderness*, assim como os personagens de John Ford seriam oprimidos pela imponência do Monument Valley, em *No tempo das diligências*.

Prado enumera uma série de quadros que tiveram parte na construção de um imaginário nacional, mas dois exemplos são muito significativos. O primeiro

⁴¹ 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.

⁴² PRADO, op. cit., p. 190-1.

⁴³ Ibid., p. 192.

deles é a pintura *Manhã Ensolarada no Rio Hudson*, pintado em 1827 por Thomas Cole que, segundo a autora, é considerado o pai da Escola do Rio Hudson. Esse quadro mostra uma paisagem encoberta por uma neblina matinal; um rio corre ao fundo e uma montanha está obscurecida por uma sombra; no primeiro plano, entretanto, galhos distorcidos são iluminados pelo sol nascente. Cole revelou em escritos que a “bruma significa o caos antes da Criação; a parte clara e ensolarada indica o esplendor da natureza depois da Criação” ⁴⁴. O segundo quadro que merece destaque é o *Cataratas de Yellowstone*, de Albert Bierstadt. As águas que correm pelas cataratas caem no rio abaixo com uma força e energia incontornáveis; as rochas que as cercam são implacáveis, ao passo que as árvores, no primeiro plano, dão o aspecto de natureza intocada, pura.

Esses dois exemplos são importantes para perceber como esses pintores interpretavam o Oeste no século XIX. Assim como os primeiros homens criaram suas narrativas e suas baladas e os escritores, com suas penas, davam sentido ao avanço em direção ao Oceano Pacífico, alguns pintores também lançaram seus olhos para o Oeste, fazendo de suas obras artísticas sua expressão do mundo. Os pintores, com objetivos políticos e ideológicos diversos, também contribuíram para a criação de símbolos, imagens e códigos que se impregnariam no imaginário dos Estados Unidos e seriam, posteriormente, adaptados para outras telas: as do cinema.

1.3. O selvagem e o monumental em *Crepúsculo de uma raça*

1.3.1. Natureza

tais imagens [as dos cenários de Ford], desde o primeiro momento em que surgem, também nos dizem muitas coisas sobre os personagens. Bem antes de Ford nos contar suas histórias, antes mesmo de qualquer interpretação psicológica ser oferecida, esses seres ficcionais que Ford acabara de nos apresentar realmente têm vida própria, carregam consigo uma biografia, e já não são mais entidades completamente desconhecidas por nós. As imagens [...] são muitas vezes reveladoras, insinadoras, e nos permitem presumir intuitivamente o passado, os antecedentes, a natureza desses seres humanos ficcionais. ⁴⁵

⁴⁴ Ibid., p. 193.

⁴⁵ MARÍAS. op. cit. s/n.

Em 1964, John Ford faz mais uma de suas excursões ao meio-oeste estadunidense e, rodeado pela imensidão da natureza hostil, conta mais um daqueles episódios do século XIX. *Crepúsculo de uma raça* narra a história dos *cheyennes*, um grupo indígena que tinha sido relegado à uma reserva muitas milhas ao sul da sua terra natal e que, fincados dentro dos limites desse território, vivem na miséria, passam fome e não tem medicamentos para lidar com algumas doenças: muitos morrem de malária e sarampo, como lembra uma das personagens.

Essas agruras, entretanto, são de responsabilidade do homem branco que não cumpriu a sua parte do acordo feito com os *cheyennes*. Os chefes indígenas decidem, então, partir para o norte, ultrapassando os limites da reserva, para retornar às terras de seu povo, próximas ao rio Yellowstone. A partir dessa decisão, o filme acompanha a jornada dos *cheyennes* rumo ao norte do território dos Estados Unidos tendo em seus calcanhares os soldados de casacos azuis. E, nessa viagem, o espectador é colocado diante de uma imensidão de espaços vazios.

O Monument Valley retorna em *Crepúsculo de uma raça* como um espaço imaginário. Essa expressão é utilizada por Sousa quando ele trata de outro filme do John Ford, *Legião Invencível*, de 1948. Mas esse autor percebe ainda que essa característica de espaço imaginário também se repete em *Crepúsculo de uma raça*. A viagem dos *cheyennes*, que se estende por mais de mil quilômetros, não ultrapassa os limites do Monument Valley ⁴⁶. Esse ambiente de formações pedregosas e solo árido sintetiza dentro de suas fronteiras todo o Oeste estadunidense.

A grandiosidade e imponência da natureza não estão explicitadas nas vozes dos personagens ou do narrador do filme, mas outros elementos cinematográficos são responsáveis por tornar evidente o embate entre ela e o ser humano. Os enquadramentos da câmera sustentam a ideia da inferioridade humana diante da monumentalidade da natureza.

Depois de atravessarem os limites da reserva, os *cheyennes* de *Crepúsculo de uma raça* embrenham-se num cânion: as mulheres cavam trincheiras, as crianças são protegidas e os homens guerreiros se preparam para um embate com os soldados que, dali a pouco, os alcançariam. Do outro lado, a companhia liderada pelo

⁴⁶ SOUSA, op. cit., s/n.

Capitão Thomas Archer, interpretado por Richard Widmark, alcança o cânion e a câmera coloca os soldados e seus cavalos num plano aberto e os deixa minúsculos ao lado da enormidade das paredes rochosas que ocupam o resto do enquadramento.

A estratégia de guerra dos índios aparentemente os coloca em vantagem aos brancos, pegos desprevenidos. Mas outra companhia liderada pelo Major Braden, interpretado por George O'Brien, se aproxima da companhia de Archer. Os soldados seguros de si colocam seus cavalos a galope e a câmera os espreita de baixo pra cima; os soldados confiantes ficam grandes e poderosos quando observados desse ângulo: as montanhas de rocha não parecem tão imponentes quanto antes. O Major Braden com seus homens alcança o cânion e grita ordens a seus subordinados: desmontar dos cavalos, colocar-se à retaguarda, preparar canhões, apontar, canhão um, canhão dois, fogo!

A confiança do Major Braden não dura muito tempo: no tiroteio, ele é atingido pela arma de um índio e morre ao lado de um de seus canhões. Os *cheyennes*, com tiros e gritos, colocam os cavalos dos soldados em debandada e Archer ordena que cessem o fogo. No primeiro embate entre os grupos inimigos, os índios saem vitoriosos diante de uma baixa de nove homens do exército estadunidense.







Figura 3: Frames de sequência de *Crepúsculo de uma raça*

Fazendo um paralelo entre *Crepúsculo de uma raça* e *No tempo das diligências*, é possível perceber que a força dos índios e a da natureza mantem uma relação íntima. Em *No tempo das diligências*, o bando de Gerônimo que ataca a carruagem que segue para Lordsburg faz parte da força irracional da natureza: assim como o deserto seco e os rios que se colocam como obstáculo no caminho, o índio era outro elemento da natureza, despido de qualquer racionalidade ⁴⁷. Enquanto em *Crepúsculo de uma raça*, mesmo o índio experimentando uma relação muito próxima com a natureza, ele é portador de razão e humanidade.

Os índios de *No tempo das diligências* gritam palavras ininteligíveis e atacam com o propósito de ser uma oposição ao avanço do homem branco. Em *Crepúsculo de uma raça*, os *cheyennes* tentam escapar do domínio do homem branco e lutam para proteger suas vidas e conseguir retornar para suas terras de origem. Eles aprenderam o inglês, mas suas estratégias de combate são definidas no seu idioma, revelando uma lógica própria do indígena, desconhecida do homem branco e do espectador. Por mais que consigam tirar vantagem do que a natureza lhe ofereça, o índio, por sua racionalidade, continua sendo um ser que se diferencia da hostilidade e animalidade da natureza. Isso pode ser observado no momento do segundo embate entre Exército e *cheyennes*.

Mais da metade do enquadramento está colorido com o azul do céu; a regularidade é cortada pelos cumes das montanhas de pedra. Os cavalos dos soldados

⁴⁷ “[John Ford] Foi o primeiro a elevar o índio à condição de membro da humanidade [...]. Até então o índio aparecia no cinema como parte da natureza, um acidente geográfico que, como o rio e os vales, precisava ser vencido”. Ver em: GUIMARÃES, José Eugênio. *Western e História: a nostalgia de um mundo findo*. **Estudos Sociedade e Agricultura (UFRJ)**, Rio de Janeiro, n. 2, 1994. p. 41.

tem tamanho diminuto e seguem pela grande planície, acompanhados por uma trilha sonora de cornetas que prenuncia o perigo. Os *cheyennes* os observam de longe e queimam mato seco para chamar a atenção dos soldados. O Capitão Archer estuda as possibilidades de estratégia e decide não ir atrás dos índios: é melhor que eles atacassem antes.

Mas o Tenente Scott, um jovem que teve o pai morto por índios e está ansioso para matar um *cheyenne*, é mais precipitado. Reúne os seus subordinados e parte em direção ao sinal de fogo. Alinhados à esquerda! Avancem a passo lento! Trote lento! A galope! Companhia, à carga! E a câmera segue os cavalos num *travelling* ágil, mostrando o tamanho infinito daquela planície.

Os *cheyennes*, por sua vez, estão preparados para o ataque e ateiaram fogo ao resto da vegetação seca que cobre parte da planície. O Tenente Scott segue confiante, mas logo se vê cercado por uma densa fumaça escura que assusta os cavalos e impede a visão. Os índios atiram nos soldados perdidos na fumaça e o fogo se alastra pra todos os lados. Archer, indignado com a desobediência de Scott, tenta salvar os canhões do incêndio, mas as carroças com suprimentos são consumidas pelo fogo sem nenhuma perspectiva de resgate. Mais uma vez, os homens brancos perdem a batalha.





Figura 4: Frames de sequência de *Crepúsculo de uma raça*

Os personagens de *Crepúsculo de uma raça* estão cercados pelo ambiente hostil do Oeste estadunidense. Tanto a jornada dos *cheyennes* quanto a dos soldados são penosas, mas a diferença é que os índios estão mais bem adaptados às incertezas da natureza. Ao passo que os soldados, treinados e mais bem equipados, não resistem à experiência dos *cheyennes*. E esse esforço em humanizar os personagens indígenas, faz com que *Crepúsculo de uma raça* deixe indefinidas as fronteiras entre a civilização e a barbárie.

1.3.2. Civilização x barbárie

Como dito anteriormente, Vugman, assim como outros autores que tratam sobre o Oeste estadunidense, chama a atenção para os conflitos que se desenrolam dentro do gênero *western*. Dentro de sua narrativa acontece um embate mitológico entre o civilizado e selvagem e, segundo esse autor, vários antagonismos expressam esse embate: “cultura *versus* natureza, Leste *versus* Oeste, o verde e o deserto, a América e a Europa, a ordem social e a anarquia, o indivíduo e a comunidade, a cidade e as terras selvagens, o *cowboy* e o índio, a professorinha e a dançarinha/prostituta do *saloon*”⁴⁸.

Porém, se em *No tempo das diligências* a oposição estava definida entre o grupo de Gerônimo *versus* o grupo da diligência, em *Crepúsculo de uma raça*, as barreiras entre o civilizado e o selvagem estão borradas.

Os índios deixam de ser um grupo de selvagens homogêneo e ganham matizes diferentes. Um dos chefes dos indígenas é Cuchillo Romo, interpretado por Gil-

⁴⁸ VUGMAN, op. cit., 163.

bert Roland. Casado com a Espanhola, personagem de Dolores del Rio, Cuchillo parece ser o mais sensato dos *cheyennes*. Ele é destemido e, para alcançar o objetivo de chegar às terras de Yellowstone, não avança um passo sem pensar numa estratégia para manter a segurança do seu povo. Em certo momento da viagem, os *cheyennes* estavam à beira da exaustão, com fome, sede e frio. Cuchillo lembra que o Forte Robinson, território dos homens brancos, está próximo, mas outro líder indígena, Lobo Pequeno, um sujeito mais ambicioso, não concorda com a sugestão de se renderem. Os *cheyennes* se separam e o grupo de Cuchillo segue até o Forte Robinson.

Em contrapartida, o filho de Cuchillo, chamado de Red Shirt, interpretado por Sal Mineo, é um sujeito temperamental, instável, de caráter explosivo. Red Shirt é autoritário com seu próprio povo e inflexível com os brancos. Quando do primeiro combate entre índios e brancos, aquele que acontece cercado por um cânion, Red Shirt é o que faz o primeiro disparo, para a ira de seu pai e decepção da sua mãe. Além disso, Red Shirt tem uma moral questionável: ele sempre usou do seu porte atlético e sua coragem inquebrantável para atrair a esposa mais jovem de Lobo Pequeno. Ele, por fim, consegue tirar a esposa dos braços de Lobo Pequeno ajudando a confirmar o sua personalidade egoísta e egocêntrica.

Todos os personagens de *Crepúsculo de uma raça* estão colocados em situações de tensão e aflição; desde a reserva, esses personagens estão rodeados pela natureza selvagem e pelo perigo que o inimigo representa: um espaço em que há indefinição quanto às fronteiras da civilização e da barbárie. Em *No tempo das diligências*, os fortes eram como oásis no meio da selvageria, como descrito por Vugman ⁴⁹; em *Crepúsculo de uma raça*, os fortes não significavam sinônimo de civilidade.

Quando os *cheyennes* se separam, o grupo de Cuchillo Romo parte em direção ao Forte Robinson em busca de água, comida e uma fogueira para se aquecer. O forte é comandado pelo Capitão Oskar Wessels, interpretado por Karl Maden. O capitão fica animado com a chegada dos índios ao forte e, mesmo que os índios tenham ido até ali voluntariamente, ele está disposto a cumprir as ordens dos seus

⁴⁹ Cf. Ibid., p. 170.

superiores e fazer com que os *cheyennes* retornem à reserva, pensando em conseguir uma promoção a major por tal feito. O Capitão Archer, que, aos poucos, toma partido dos *cheyennes*, sabe da rendição dos índios e parte para o Forte Robinson.

O Capitão Wessels manda que prendam os índios num depósito dentro do forte para que eles não possam fugir e o Capitão Archer se contrapõe a tal atitude com veemência: Wessels, por sua vez, usa a justificativa de que só está seguindo ordens.

A oposição a Wessels cresce dentro do próprio forte, principalmente entre os da companhia de Archer que, àquela altura, defendiam a causa dos *cheyenes*. Esse, por sua vez, envia uma carta ao Ministro do Interior pedindo intercessão naquela situação. Os *cheyennes* entoam cânticos e preparam-se para a fuga; Wessels não aguenta ser pressionado pela oposição e se entrega ao álcool. Por causa do alcoolismo, Wessels é destituído do seu cargo pelo médico do forte, o que leva o homem ao desespero.

Os índios, liderados por Cuchillo Romo e Red Shirt, quebram o depósito e fogem do forte. Wessels consegue escapar da prisão do seu quarto e encontra o forte destruído: o forte que estava sob seu comando estava cheio de corpos mortos de índios e soldados, levado à cabo num combate entre os dois grupos. Wessels está com seus olhos azuis arregalados e a boca coberta por um bigode farto está escancarada: de pijamas, ele sai do forte com o olhar hipnotizado pelo fracasso.

Crepúsculo de uma raça subverte a ordem e mostra como os índios são portadores de virtudes e, principalmente, humanidade; enquanto o homem branco também é capaz de atos animalescos, bárbaros, contrários à civilidade que defende, que preserva. John Ford e sua equipe de roteiristas, no início dos anos 1960, leem o Oeste por outro ponto de vista. Diferente do espetáculo de *No tempo das diligências*, esse último *western* de John Ford é crítico, questiona os mitos, desconstrói os elementos fundamentais para a construção de uma história de faroeste. Sousa aponta que *Crepúsculo de uma raça* é o ocaso do *western*, o desaparecimento

do gênero ⁵⁰. Talvez os mitos da fronteira e do Oeste não satisfizessem mais o imaginário estadunidense.

⁵⁰ SOUSA, op. cit., s/n.

Capítulo 2: “A palavra do homem branco é mentira” ⁵¹: estereótipos indígenas e o gênero *western*

2.1. O *western* sobrevive no século XX

2.1.1. Oscar 1973

A 45ª edição do Academy Awards, a premiação do Oscar, foi ao ar nos Estados Unidos no dia 27 de março de 1973 e foi marcada por uma polêmica envolvendo o ganhador do prêmio de uma das categorias. Concorrendo com atores como Michael Caine e Peter O'Toole, Marlon Brando foi escolhido como o Melhor Ator de 1973 pela sua atuação no primeiro filme da franquia *O Poderoso Chefão*. Entretanto, o ator, que já tinha recebido um Oscar em outra ocasião, não compareceu à cerimônia e recusou a estatueta. Em seu lugar, Marlon Brando enviou Sacheen Littlefeather, uma líder apache que ficou responsável pela leitura de um discurso escrito pelo ator; um discurso que explicava os motivos que o levaram a recusar o prêmio.

Depois de rejeitar a estatueta das mãos de Roger Moore e Liv Ullmann, os apresentadores da categoria, Sacheen Littlefeather foi ao microfone e disse que Marlon Brando não poderia aceitar aquele prêmio por causa da maneira como os “índios americanos” estavam sendo tratados pela indústria cinematográfica. Entretanto, o discurso do ator não pôde ser lido pela líder indígena, pois excederia o tempo destinado aos agradecimentos; mesmo assim, Sacheen Littlefeather, pelo pronunciamento, foi vaiada pelos outros artistas presentes na premiação, com algumas palmas tímidas no fundo da plateia ⁵².

O discurso não foi lido durante a cerimônia do Oscar, mas foi publicado três dias depois nas páginas do *The New York Times*, com o título *That Unfinished Oscar Speech* ⁵³. O texto de Marlon Brando trata da relação dos brancos com os nativos, mostrando como os acordos nunca foram cumpridos pelos brancos, como esses mentiram para os índios, como tiraram suas terras e destruíram suas vidas. O ator

⁵¹ Referência à fala do personagem Lobo Pequeno, em *Crepúsculo de uma raça*.

⁵² Marlon Brando's Oscar® win for “The Godfather”. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=2QUacU014yU>>. Acesso em: 18 de março de 2015.

⁵³ BRANDO, Marlon. That Unfinished Oscar Speech. **The New York Times**, 30 de março de 1973.

Disponível em: <<http://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/godfather-ar3.html#top>>. Acesso em: 18 de março de 2015. O título da matéria publicada no jornal pode ser traduzido como “Aquele discurso inacabado do Oscar”.

também conta do papel da indústria cinematográfica para a degradação da imagem dos povos nativos:

a comunidade cinematográfica tem sido responsável como nenhuma outra por degradar o índio e zombar de seu caráter, descrevendo-o como selvagem, hostil e mau. É muito duro para crianças que crescem nesse mundo. Quando crianças indígenas assistem à televisão, assistem aos filmes e veem sua raça representada como ela é nos filmes, suas mentes ficam debilitadas de uma maneira que nós nunca poderemos saber ⁵⁴.

O ator termina o discurso dizendo que algum esforço estava sendo feito para a correção daquela situação, mas ele pensava que não era adequado que prêmios fossem dados ou recebidos no país enquanto a condição do “índio americano” não fosse “drasticamente alterada”.

Eu espero que aqueles que estão ouvindo não olhem para isso [o discurso] como uma rude intromissão, mas como um esforço sério para chamar atenção sobre uma questão que pode muito bem determinar se este país tem ou não tem o direito de dizer, de hoje em diante, que nós acreditamos nos direitos inalienáveis de todos os povos de permanecerem livres e independentes nas terras que tem suportado suas vidas além da memória viva ⁵⁵.

Marlon Brando, um importante ator estadunidense, então, recusa o principal prêmio do cinema como forma de protesto contra a maneira que os povos indígenas estavam sendo retratados nos filmes hollywoodianos. Seu discurso foi publicado num jornal de grande circulação dos Estados Unidos em 1973, setenta anos depois do lançamento do primeiro filme de *western*, um dos principais gêneros cinematográficos responsáveis pela degradação da imagem dos povos indígenas, sempre mostrados — como lembrado no discurso — como seres maus, selvagens e hostis. Diante das câmeras, muitos índios seriam mortos pelos revólveres e rifles dos *cowboys* e dos soldados antes que suas vozes fossem ouvidas em Hollywood.

2.1.2. O *western* no cinema

As histórias do Oeste transmitidas pela tradição oral ou narradas nos romances baratos encontraram um novo suporte com o qual sobreviveriam no século XX. Rieupeyrou diz que o cinema era “o instrumento ideal de transcrição da

⁵⁴ Idem. Tradução nossa.

⁵⁵ Idem.

epopeia nacional sob todas as formas” e que “era natural usar o novo meio de expressão para continuar a saga” ⁵⁶.

No início do século XX, então, Edwin S. Porter, que trabalhava como *camera man* para Thomas Edison, dirigiu *O grande roubo do trem*, considerado o primeiro representante do *western* no cinema. Porter levou “para os habitantes das grandes novas cidades, acurralados em edifícios, a epopeia trepidante dos prados” ⁵⁷.

O grande roubo do trem narra, em menos de doze minutos, a aventura de um grupo de ladrões que assaltam os vagões de um trem durante uma viagem. Depois de saquearem o vagão do correio, onde explodem uma bomba para abrir um cofre, os bandoleiros rendem todos os passageiros e recolhem os bens preciosos em sacas de pano. Quando completam o serviço, fogem montados em seus cavalos. Em outro lugar, um telegrafista do trem consegue enviar uma mensagem de socorro que rapidamente é atendida por um grupo que dançava num *saloon*. Há um confronto entre esse grupo e os ladrões, e os últimos são mortos por tiros de espingarda.

O sucesso de *O grande roubo do trem* foi tão grande que houve a necessidade de “sessões contínuas”, das oito da manhã até a meia noite, nas primeiras salas de projeção, a cinco *cents* o lugar ⁵⁸. O filme de Edwin Porter é relevante a partir do momento em que se reconhece que ele é um modelo, um arquétipo de *western*, “tanto pelo conteúdo quanto pela forma” ⁵⁹. George Sadoul diz que a importância desse filme se deve pela “atmosfera nova que introduziu dentro do cinema: o *Far-West*” ⁶⁰.

Foi Porter também quem lançou Max Anderson, mais conhecido como Bronco Billy, que, nos anos seguintes, protagonizou centenas de curtas-metragens de um rolo e, depois de, dois rolos. Bronco Billy foi a estrela da primeira série de *westerns*, que ajudou a estabelecer “o padrão para a trama e os elementos técnicos

⁵⁶ RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O Western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963. p. 36

⁵⁷ Ibid. p. 41.

⁵⁸ SOUZA, Moacir Barbosa de. Mito e alegoria no western americano. **Revista Eletrônica Temática**, Ano V, n. 3, mar/2009, s/n. Ver também: RIEUPEYROUT, op. cit., p. 43.

⁵⁹ RIEUPEYROUT, op. cit., p. 44.

⁶⁰ SADOUL, George apud. RIEUPEYROUT, op. cit., p. 44.

básicos do gênero, impulsionando a produção de filmes”⁶¹. O *western* conquistou o público e, a preço relativamente baixo, conseguia bons rendimentos aos produtores, o que o tornou “o centro de interesse permanente no cinema americano”⁶².

O sucesso de Bronco Billy é ofuscado pelo seu rival, Tom Mix, um ex-xerife que protagonizou uma série de *westerns* produzidos pela recém-criada Fox Film Company⁶³. Seu contrato é firmado com a companhia em 1917 e seus filmes “dão pouco valor ao realismo e se apresentam como entretenimento cheio de ação”⁶⁴. A Fox decide criar uma personalidade única para Tom Mix: seu personagem mocinho “não bebe, não diz palavrão e não usa violência sem um bom motivo”⁶⁵. Segundo Vugman, os filmes de Tom Mix foram os responsáveis por aumentar a visibilidade da Fox.

Na mesma época, quando o *western* já tinha seu lugar “solidamente assegurado” no cinema estadunidense, surge outra estrela do gênero: William S. Hart⁶⁶. Ao contrário dos filmes de Tom Mix, as produções protagonizadas por Hart tinham um tom sentimental que, segundo Vugman, se manifestava de diversas maneiras: “na recuperação do vilão pelo amor da heroína ou pela admiração de uma criança; no amor do *cowboy* por seu cavalo; e, em muitos casos, no afeto e na devoção do herói dedicados à irmã”⁶⁷.

Hart acumulou sucessos durante toda década de 1910, muitos em parceria com o diretor que, segundo Rieupeyrou, se tornou o “mestre do *western* mudo”: Thomas Harper Ince, que foi ator de cinema na empresa de Thomas Edison e produziu o seu primeiro filme em 1911⁶⁸. Sua obra-prima é de 1914, *A Batalha de Gettysburg*, que narra uma derrota de exércitos sulistas na Guerra Civil. Vugman chama a atenção para o realismo nos filmes de Ince, além de enumerar algumas características das produções desse diretor que se tornariam recorrentes no gênero, como “a luta simbólica entre o bem e o mal, representada pela aliança dos he-

⁶¹ VUGMAN, Fernando Simão. *Western*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 164.

⁶² RIEUPEYROUT, op. cit., p. 46.

⁶³ SOUSA, op. cit., s/n.

⁶⁴ VUGMAN, op. cit., p. 167.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ RIEUPEYROUT, op. cit., p. 48.

⁶⁷ VUGMAN, op. cit., p. 167.

⁶⁸ RIEUPEYROU, op. cit., p. 51.

róis com a igreja e dos vilões com o *saloon*”⁶⁹. Há, então, uma face moralizante nas obras cinematográficas de Ince.

Outro diretor que se preocupou com o realismo dos seus *westerns* foi David W. Griffith, o cineasta considerado o pai da montagem. O esforço de Griffith pelo desenvolvimento de uma nova narrativa cinematográfica também é perceptível em seus *westerns*, produzidos entre 1908 e 1913:

o *close-up*, já introduzido por outros realizadores, é aperfeiçoado por Griffith, que também criou e desenvolveu outros aspectos da narração cinematográfica. Uma de suas principais contribuições é o emprego da montagem paralela, desenvolvida para dar o máximo de tensão aos melodramas e para aumentar a carga dramática das sequências de salvamento na última hora⁷⁰.

Rieupeyrou também chama a atenção para a influência de *Nascimento de uma Nação*, obra-prima de Griffith, para os filmes de *western*. A partir desse filme de Griffith, o *western* toma posse desse “desejo de glorificar os grandes momentos do passado nacional”⁷¹. Essa já era uma característica presente nos filmes de *western*, mas de maneira mais tímida: com *Nascimento de uma Nação*, os realizadores de *western* também querem narrar esses feitos heroicos, “devotados a lançar as bases de uma mitificação”⁷².

O cinema mudo também foi o berço de um dos maiores diretores de *western* da história do cinema. Sean O’Ferna chegou em Hollywood e, como ele próprio afirma, foi figurante de Griffith em *Nascimento de uma nação*⁷³. Em 1917, dirigiu seu primeiro filme, *O furacão*, produzido pela Universal, mas, seu filme mais lembrado do período do cinema mudo é *Cavalo de ferro*, de 1924, quando ele já assinava seus filmes com o nome que ficaria lembrado até os dias de hoje: John Ford.

No final dos anos 1920, o som chega ao cinema e vários autores concordam que esse foi um período de retração do *western*. Sousa lembra a dificuldade do gênero em se adaptar ao cinema sonoro, pois era um problema “introduzir cantos e danças em meio a tiros e flechas”, além de não ser viável a captação de som pelos

⁶⁹ VUGMAN, op. cit., p. 165-6.

⁷⁰ VUGMAN, op. cit., p. 165.

⁷¹ RIEUPEYROUT, op. cit., p. 50.

⁷² Idem.

⁷³ CARREGA, Jorge. Um período maneirista na obra de John Ford. In: **Revista Comunicación**, n. 10, v. 1, 2012, p. 776.

microfones em locações abertas ⁷⁴. Vugman também frisa que os diálogos pouco acrescentariam nos filmes de *western*, um gênero recheado de cenas de pura ação. Mas

os *Westerns* logo percebem que, se os diálogos eram de menor importância, a trilha sonora, com os sons de estouro de manada, dos tiroteios e as canções *folk* típicas do país aumentavam em muito o impacto sobre o espectador ⁷⁵.

John Ford, nesse período de transição, dedica-se a outros gêneros cinematográficos: é nessa época que ele dirige *O Delator*, em 1935, um drama que lhe rendeu o primeiro dos quatro Oscar que ganhou durante a carreira. Ele retorna ao *western* no final da década de 1930, acompanhado pelo roteirista Dudley Nichols e pelo produtor independente Walter Wanger, “conhecido na indústria por permitir uma maior liberdade artística aos seus realizadores” ⁷⁶. Ford dirige, então, *No tempo das diligências*, seu primeiro filme do gênero na era do cinema falado, que, segundo Rieupeyrou, é um divisor de águas no *western*:

Respeitando todos os elementos consagrados pelo uso, conservando os tiroteios e as galopadas e, em suma, todos os temas dramáticos do gênero, John Ford enriqueceu-os com um conteúdo moral, social e psicológico que, sem desnaturá-los, lhes confere uma dignidade intelectual e artística com a qual, até então, o *western* não se preocupava. Por isso [sic] *No tempo das diligências* anuncia uma *evolução* para um *western* mais cerebral, consciente de seus temas e de sua significação [...] ⁷⁷.

Mais do que uma reprodução de histórias clichês, contadas e recontadas desde o período colonial, *No tempo das diligências* parece se apropriar de outros gêneros cinematográficos para tornar mais densos os conflitos típicos do Velho Oeste.

Entretanto, talvez não seja adequado indicar que esse filme de John Ford prenuncia uma evolução no gênero, para não cair na armadilha de olhar para a história do cinema seguindo um caminho linear e teleológico. Se assim fosse feito, todo o esforço dos diretores dos primeiros *westerns* seria desconsiderado, como se o que eles tivessem produzido fossem filmes primitivos ou mal acabados. *No tempo*

⁷⁴ SOUSA, op. cit., s/n.

⁷⁵ VUGMAN, op. cit., p. 169.

⁷⁶ CARREGA, op. cit., p. 779.

⁷⁷ RIEUPEYROUT, op. cit., p. 78 (Grifo nosso).

das diligências não marca uma *evolução*, mas sim uma *renovação* no gênero *western* que, como dito anteriormente, começa a permitir intercâmbios entre outros gêneros cinematográficos.

No período da Segunda Guerra Mundial, a realização de *westerns* diminui já que os estúdios se dedicavam à produção de filmes de propaganda. Mas Souza admite que isso foi um “fenômeno passageiro e restrito ao período, fazendo com que a queda experimentada pelo western fosse revertida e o gênero experimentasse outras formas” ⁷⁸.

No pós-guerra, então, surgem, como nomeado por André Bazin, os *superwesterns*: produções que procuravam ser a antítese daquilo que representavam até então ⁷⁹. Rieupeyrout diz que o *superwestern* é uma tentativa de superação do *western* tradicional em forma e conteúdo; descartava o arsenal dinâmico tradicional e levava toda a atenção do realizador para seus personagens: “primazia do homem sobre o movimento” ⁸⁰. É

um abandono radical dos processos até então usados — ação violenta e rapidez — em favor do aparecimento de uma intriga, não somente de ação e sim mais refinada, indiferente ao movimento e sensível, por sua própria natureza, a um determinado preciosismo na expressão ⁸¹.

O enredo dos filmes de faroeste do pós-guerra, então, é diferente daqueles primeiros filmes que colocavam *cowboys* e bandidos em confronto numa representação maniqueísta.

Como é possível perceber, o *western*, longe de ser um gênero cinematográfico estático e inerte, transformou-se durante todas as décadas, renovando-se na forma e no conteúdo. Ele também não está isolado: sua história interage com a história de outros gêneros e seus enredos conhecem os filmes de drama, as comédias e os musicais. As transformações no *western* estadunidense estão intimamente ligadas às condições financeiras dos produtores de Hollywood, como o período da Grande Depressão e da Segunda Guerra Mundial, e também às condições técnicas e

⁷⁸ SOUSA, op. cit., s/n.

⁷⁹ MARCONDES; Ciro Inácio. A dessimbolização do faroeste. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Brasília, v. 7, n. 1, jul/2009, p. 5.

⁸⁰ RIEUPEYROUT, op. cit., p. 85.

⁸¹ Idem.

estéticas do cinema, como a invenção do equipamento de captação de som e imagem na era dos *talkies*, os filmes falados.

Mas, como afirma Bazin, “o western deve ser outra coisa que não a forma”⁸². Mais do que uma forma e um conteúdo, o *western* deve ser considerado como uma representação alegórica da sociedade estadunidense. O gênero se transforma de acordo com as condições financeiras, técnicas e estéticas, como dito anteriormente, mas também acompanha as transformações da sociedade que ela representa. A partir do momento que se admite essa característica do *western*, é possível analisar o espaço ocupado por mais um dos personagens que habitam o Velho Oeste: o índio.

2.2. O índio dentro do *western*

2.2.1. O imaginário imperialista

O imaginário imperialista é o título do terceiro capítulo do livro *Crítica da imagem eurocêntrica* dos autores Robert Stam e Ella Shohat. Nesse capítulo, os autores dizem como é importante que se reconheça a coincidência entre os primórdios do cinema e o “apogeu vertiginoso do projeto imperialista”⁸³.

Durante o período do cinema mudo, os mais prolíficos produtores de filmes — Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha — também eram, “por mera coincidência”, líderes imperialistas, nações cujo interesse consistia em louvar o empreendimento colonial. O cinema surgiu no exato momento em que o entusiasmo pelo projeto imperialista ultrapassou as fronteiras das elites em direção às camadas populares graças, em parte, aos romances e exposições destinadas às massas⁸⁴.

Stam e Shohat esclarecem que a análise deles não infere que o imperialismo inseriu-se no aparato cinematográfico, mas que o contexto do poder imperialista determinou os propósitos para os quais esse aparato foi empregado. “Nesse con-

⁸² BAZIN, André. **O Cinema**: ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 201, apud., SOUZA, op. cit. s/n.

⁸³ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. O imaginário imperialista. In: _____. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 141.

⁸⁴ Ibid., p. 142.

texto, houve uma tendência de utilizar o cinema com a finalidade de enaltecer o cidadão imperialista como um observador superior e invulnerável”⁸⁵.

Então, filmes de aventura protagonizados por um colonizador branco em cenários exóticos da África, da Ásia e das Américas tornaram-se populares no início do século XX, mesma época em que o cinema hollywoodiano experimentava as primeiras formas do gênero *western*. Assim, o cinema transformou o espectador da metrópole num “conquistador sem sair do sofá”⁸⁶.

O cinema tomou para si a função de “retransmissor das narrativas das nações e dos impérios” e, com suas lentes, possibilitou documentar vislumbres das periferias das metrópoles e propiciar “contatos visuais e sensoriais com civilizações ‘estranhas’”⁸⁷.

A câmera, tanto do fotógrafo quanto do cineasta, serviu aos propósitos da antropologia. Entretanto, as imagens do cinema se destacaram por sua condição dinâmica e “deu à antropologia uma respeitável credibilidade, munindo-a de uma evidência visual que comprovava a existência não só de outros povos, mas de uma até então suposta diversidade”⁸⁸.

Assim como Cristóvão Colombo tinha levado nativos das terras tropicais para apreciação da corte espanhola, o cinema, com seus objetivos etnográficos, exibiu as figuras excêntricas dos nativos de outros continentes ao espectador que tinha permanecido na sua terra natal.

As produções hollywoodianas eram ricas em imagens “exóticas” dos corpos dos nativos em movimento e incorporavam, por vezes, narrações sobre viagens desenterradas de arquivos [...]. Seguindo o padrão clássico de entrada em cena de corpos negros freneticamente embalados ao som do ritmo dos tambores, tais filmes [também] reforçavam o caráter fetichista das religiões nativas⁸⁹.

Cada um dos países imperialistas transformou os seus discursos em aventuras cinematográficas com cenários excêntricos e figurantes de peles escuras. Esses

⁸⁵ Ibid., p. 149.

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Ibid., passim.

⁸⁸ Ibid., p. 152.

⁸⁹ Ibid., p. 158.

eram seres bestializados, selvagens, que precisavam da proteção da figura paternalista do colonizador branco europeu.

O mesmo discurso imperialista e paternalista que estampava os letreiros dos filmes sobre a colonização europeia no mundo todo estava presente também nos filmes de *western* produzidos em Hollywood, que contavam sobre o avanço da fronteira estadunidense sobre o Oeste “selvagem”.

2.2.2. O imperialismo estadunidense

Robert Stam e Ella Shohat observam que “o faroeste narrou a história de aventuras na fronteira americana em estilo imperialista”⁹⁰. Esse gênero cinematográfico, assim como o cinema imperialista europeu, olhou para o território a ser conquistado a partir da mira da espingarda do homem branco. A civilização, representada pelo trem, pelo telégrafo e pelas diligências, avança sobre o Oeste, tomando posse dos imensos “espaços vazios” que se estendiam até o Oceano Pacífico: os índios, selvagens e nômades, que se opusessem a esse avanço do progresso, deveriam ser retirados do caminho, assim como uma pedra ou um tronco de árvore que bloqueiam uma estrada.

A terra, como dito pelos autores, é essencial para o *western*, pois é nesse espaço que o homem branco cria suas pequenas colônias e é nesse espaço que os homens colocaram os trilhos para a passagem do trem que ligava um extremo ao outro do país. Sob outra perspectiva, esse também é o lugar sagrado dos povos indígenas que já viviam naquelas terras antes da chegada dos ingleses em terras no continente americano.

Enquanto para os europeus a terra era uma mercadoria que deveria produzir rapidamente ou então ser abandonada em busca de pastos mais verdes (ou mais minas de ouro), os índios viam a terra como um bem sagrado, irreparavelmente avariado pela conquista⁹¹.

Esses interesses sobre a terra já indicam o conflito no Velho Oeste pintado nas telas do cinema. Por mais que o confronto direto entre brancos e índios nem tenha sido tão frequente — Stam e Shohat dizem que houve apenas seis ataques

⁹⁰ Ibid., p. 168.

⁹¹ Ibid., p. 172.

maciços aos fortes da cavalaria entre 1850 e 1890 —, os ataques indígenas a um forte, uma diligência ou uma locomotiva “tornou-se um *tópos* constante nos faroestes americanos” ⁹².

O comboio ou o forte sitiados estão no centro das atenções e da empatia, ponto de partida de figuras familiares que atacam agressores desconhecidos, caracterizados por costumes inexplicáveis e hostilidade irracional ⁹³.

Os filmes de *western*, na maioria das vezes, contam histórias da segunda metade do século XIX, época em que as campanhas contra os indígenas foram mais numerosas. Dessa maneira, eventos e batalhas desse período são revisitados pelos roteiristas e diretores, produzindo uma análise dos acontecimentos pela perspectiva dos realizadores não-índios: “o espectador é, inconscientemente, enredado na perspectiva colonialista” ⁹⁴.

Stam e Shohat lembram que os filmes de *western* raramente “mostram os índios vivendo de maneira pacata no ambiente doméstico”. Esses personagens de pele-vermelha são mostrados como “almas egoístas, inimigas da locomotiva do progresso” e são reduzidos a “alvos insignificantes” de armas de fogo anti-indígenas. Além disso, os filmes também não explicam como aquelas populações indígenas, com o passar dos anos, foram relegadas a reservas devido à expropriação branca das terras mais férteis ⁹⁵.

Essa análise dos autores sobre os estereótipos indígenas nos filmes de *western* não querem, entretanto, concluir que todos os filmes do gênero tenham sido produzidos a partir do mesmo modelo nem “de insinuar que os faroestes fossem desprovidos de tensões e contradições ideológicas”. Stam e Shohat fazem referências a filmes pró-indígenas, que mostravam uma face mais simpática dos índios, e os que projetavam “uma visão menos lisonjeira do projeto expansionista” ⁹⁶. Mas é

⁹² Ibid., p. 170.

⁹³ Ibid., p. 177.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Ibid., *passim*.

⁹⁶ Robert Stam e Ella Shohat também apontam uma renovação histórica do gênero faroeste a partir da década de 1960 que, além de mudarem o ponto de vista pelo qual era mostrada a relação do homem e do índio, também mostra a fronteira como um lugar violento e nada heroico. Ver em: Ibid., p. 176.

preciso “salientar as premissas ideológicas do gênero”, que subverteram a história estadunidense e transformaram os índios em invasores de suas próprias terras ⁹⁷.

É contra essa imagem que desvaloriza o nativo americano (referindo-se ao continente) que ativistas indígenas lutaram e continuam lutando até os dias de hoje. É sobre esse tipo de imagem que deprecia as populações indígenas que falava o discurso de Marlon Brando, publicado em março de 1973 nas páginas do *The New York Times*.

Os índios, assim como outras raças não-brancas, foram representados no cinema hollywoodiano a partir de uma visão deturpada e estereotipada do Outro. Os filmes de *western* contaram a história do Oeste pelo ponto de vista do branco e o público lotava as salas de cinema para ver a vitória do *cowboy* íntegro e heroico sobre o índio selvagem e ameaçador: um sentimento que já estava impregnado no imaginário estadunidense desde o século XIX, quando o avanço sobre o território indígena era justificado pela doutrina do Destino Manifesto.

2.3. O excepcionalismo estadunidense e a marcha para o Oeste

2.3.1. Destino Manifesto

A América (EUA) é o último esforço da Divina Providência em favor da raça humana, um novo começo de uma civilização nova e mais avançada (...) a casa do homem, que deve se estender às ondas do Oceano Pacífico. Um Destino amigável e sublime ⁹⁸.

Se hoje os Estados Unidos da América são um país continental, com um território que sai do Atlântico, passa pelas Montanhas Rochosas e chega ao Pacífico, grande parte disso é resultado de um projeto expansionista colocado em prática desde o início do século XIX, que se torna mais veemente na metade desse século.

As treze colônias britânicas tinham conquistado sua independência no século anterior e formaram uma república regida por uma constituição democrática. No século XIX, continuando o processo de formação de uma nação fortalecida, os Estados Unidos com ideais imperialistas empreendem um movimento “para dentro”, ampliando suas fronteiras para o Oeste.

⁹⁷ Ibid., p. 175-6.

⁹⁸ EMERSON apud FERES JÚNIOR, João. **A História do conceito de “Latin America” nos Estados Unidos**. Bauru, SP: EDUSC, 2005. p. 64.

Entretanto, os territórios que hoje conhecemos como os estados do Texas, Novo México, Utah, Califórnia e Arizona, por exemplo, nem sempre fizeram parte do território dos Estados Unidos. Então, é preciso reconsiderar esse movimento “para dentro”: na realidade, os Estados Unidos iniciaram no século XIX um processo de anexação de territórios de outros países.

No plano do discurso, os estadunidenses acreditavam ser os responsáveis pela ocupação dos “espaços vazios” a Oeste do vale do Mississipi, mas essa *no man’s land*, ou terra de ninguém, pertencia a outros povos. É preciso considerar que a Marcha para o Oeste, é menos um movimento interno e mais uma “ação norte-americana voltada para o exterior — isto é, uma intensa atividade no campo das relações internacionais em um período definido como de isolamento”⁹⁹. Christina Soreanu Pecequilo diz que esse processo de conquista de novos territórios “foi produto de uma série de iniciativas e mesclou ações diplomáticas com projetos de colonização e ações militares, realizado pela negociação e pela conquista”¹⁰⁰.

Nesse processo de avanço da fronteira até a sua eliminação no Pacífico, os Estados Unidos compraram o território da Louisiana, da Flórida e do Alasca e entraram em conflito com índios, mexicanos, ingleses e espanhóis pelos territórios do Oregon, do Texas, da Califórnia e de tantos outros estados do meio-oeste estadunidense atual.

Todo esse sentimento imperialista entrou na agenda das discussões políticas e nas de outros intelectuais, como poetas e pintores, chegando até as camadas populares. O avanço para o Oeste passa a ser justificado não apenas pelas perspectivas econômica e política, mas também, e principalmente, possui justificativas morais e divinas; a vasta extensão de terra no Oeste era um presente dado por Deus ao povo dos Estados Unidos: avançar sobre tal território era o Destino Manifesto do povo estadunidense.

Essa predestinação divina do povo estadunidense está presente no trecho do texto de Ralph Waldo Emerson que serve de epígrafe a esta seção. A anexação

⁹⁹ PECEQUILO, Cristina Soreanu. Os Estados Unidos longe do mundo: o começo da política externa (1776 a 1898). In: PECEQUILO, Cristina Soreanu. **A política externa dos Estados Unidos: Continuidade ou mudança?** 2ª ed. ampl. atual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 55.

¹⁰⁰ Idem.

de território do Oeste fazia parte dos desígnios de Deus e, se outros povos obstruíssem o caminho, a raça anglo-saxã superior deveria cumprir o seu destino, amparada pelo poder divino.

Baseado em princípios calvinistas de predestinação pela qual Deus escolhe seus eleitos, o Destino Manifesto caracteriza-se por um sentimento religioso de superioridade étnica. A fronteira representaria o limite entre a civilização e a barbárie e, caso fosse necessário, lançariam mão da força nesse processo civilizatório que um povo submeteria o outro. A marcha para o Oeste se justificava pela superioridade do branco frente ao indígena (ou aos hispano-americanos), que era embasada por uma perspectiva cristã.

Ramos e Miranda mostram como a religião civil estadunidense é capaz de dar razão a políticas expansionistas, intervenções político-militares e imposição de valores. Os autores mostram como é impossível compreender a política militar-expansionista — e aqui se pode colocar qualquer aspecto da política externa — dos Estados Unidos sem considerar premissas cristãs que são trazidas à tona desde os pais fundadores. Então, o Destino Manifesto incorpora — e talvez seja a sua configuração mais significativa — sentimentos religiosos de excepcionalismo e de “destino pré-determinado por Deus para o progresso ilimitado e propagação de valores inerentes ao povo estadunidense, tal como a liberdade, a religião civil e a democracia” ¹⁰¹.

Crédulos de que cumpriam um destino previsto por Deus, os pioneiros abrem caminho pela terra “selvagem” para o avanço do progresso. Mas, da perspectiva dos povos que viviam nesse território, o avanço dos homens do Leste sobre suas terras significou apenas destruição e morte: as políticas expansionistas do governo estadunidense destruiu a vida comunal dos nativos, enquanto populações indígenas inteiras foram relegadas a reservas no meio-oeste estadunidense.

¹⁰¹ 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.

2.3.2. O êxodo dos *cheyennes*

Na década de 1870, os *cheyennes* do norte, que dividiam o Rio Powder e o território de Big Horn com os *sioux*, foram conduzidos até uma reserva depois de acordos feitos com os homens brancos. Depois de receberem ordens vindas de Washington, os *cheyennes* foram escoltados por soldados até o Território Índio ao sul de suas terras.

Quando chegaram às terras que lhes eram destinadas junto dos seus parentes, os *cheyennes* do sul, os *cheyennes* do norte perceberam que era impossível viverem naquele lugar: não havia água nem comida suficiente para todos. Os recursos enviados aos índios eram escassos e, mesmo conhecendo a situação, Carl Schurz, o Secretário do Interior, disse que não poderia fazer nada aos *cheyennes*. Depois de muito pressionar os homens brancos e não obterem nenhuma melhora, os *cheyennes* decidem partir da reserva e voltar à sua terra de origem. Assim, liderados por Lobo Pequeno e Faca Embotada, os *cheyennes* partiram para o norte levando o que restava do seu povo.

Esse episódio é narrado com detalhes por Dee Brown num dos capítulos do livro *Enterrem meu coração na curva do rio*, lançado pela primeira vez nos Estados Unidos em 1970. Fazendo uso de registro de tratados, jornais, panfletos e livros de pequena circulação, a proposta de Brown é “armar uma narrativa da conquista do Oeste Americano segundo suas vítimas, usando suas palavras sempre que possível”¹⁰².

E, assim, depois de narrar a decisão dos líderes *cheyennes* de voltar para suas terras ao norte da reserva, Dee Brown conta como os poucos indivíduos remanescentes dessa tribo foram perseguidos durante a sua migração:

A luta tornou-se uma batalha de perseguição pelo Kansas e Nebraska. Apareciam soldados de todos os fortes [...]; infantes que chegavam em vagões da estrada de ferro por toda parte ao longo das três vias férreas paralelas que corriam entre o Cimarron e o Platte. [...] [Os *cheyennes*] Tentavam evitar choques, mas os rancheiros, vaqueiros e colonos, até os comerciantes de pequenas cidades, aderiam à perseguição. Dez mil soldados e 3 mil brancos

¹⁰² BROWN, Dee. **Enterrem meu coração na curva do rio**. 8ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980. p. 14.

que não eram soldados perseguiram sem parar os cheyennes fugitivos incessantemente, dizimando os guerreiros que os enfrentavam, recolhendo os velhos e jovens que ficavam para trás ¹⁰³.

As circunstâncias fizeram com que os *cheyennes* se separassem: alguns continuaram seguindo para o norte liderados por Lobo Pequeno e outros, liderados por Faca Embotada, seguiram para o Forte Robinson em busca de comida e abrigo.

Submetidos aos brancos mais uma vez, os *cheyennes* que estavam no Forte foram obrigados a voltar para a reserva de onde tinham fugido: deveriam rumar para o sul debaixo de uma nevasca, mesmo que estivessem cansados e mal alimentados. Essas eram as ordens de Carl Schurz. Os índios resistem, mas, no confronto com os soldados, metade dos seus guerreiros é morta pelos tiros de espingarda. Os que seguiam para o norte com Lobo Pequeno foram encontrados por um tenente que os convenceu a se render: foram conduzidos para o Forte Keogh e, depois, levados aos que sobraram do combate com soldados no Forte Robinson. Esse é o fim dos *cheyennes*.

“Iremos para o norte de qualquer jeito”, disseram um jovem guerreiro, “e se morrermos em combate nossos nomes serão lembrados e elogiados por todo nosso povo”. Logo, não sobraria ninguém para se importar de lembrar, ninguém para falar em seus nomes, agora que estavam mortos ¹⁰⁴.

2.4. Crepúsculo de uma raça e as novas leituras sobre o Oeste

O mesmo episódio do final da década de 1870, narrado no livro de Dee Brown, serviu de base para a ação do filme *Crepúsculo de uma raça* dirigido por John Ford, lançado em 1964. O roteiro assinado por James Webb e Patrick Ford é baseado no romance homônimo de Mari Sandoz, de 1953, e no livro *The Last Frontier*, do escritor Howard Fast, de 1941.

Com algumas pequenas diferenças, o filme de John Ford conta os mesmos conflitos narrados no livro de Dee Brown, lançado seis anos depois. O objetivo dessa seção, entretanto, não é apenas apontar semelhanças e diferenças entre as duas narrativas, mas observar como esse episódio foi narrado no cinema no último wes-

¹⁰³ Ibid., p. 236.

¹⁰⁴ Ibid., p. 243.

tern de John Ford, pensando nesse gênero cinematográfico como uma alegoria da sociedade estadunidense, como dito anteriormente.

Para isso, é preciso retornar ao lugar-comum dos estudos de história e cinema: um filme histórico diz mais sobre o momento em que ele foi produzido e menos do passado representado. Pierre Sorlin diz que a história nesses filmes “é um mero pano de fundo servindo como base ou contraponto para uma tese política” ¹⁰⁵. Marc Ferro é da mesma opinião: para ele, é no presente que “se situa o verdadeiro real histórico destes filmes, e não na representação do passado” ¹⁰⁶.

Então, nesse momento, o objetivo dessa análise vai muito além de verificar se a reconstituição do fato histórico no filme corresponde às fontes que tratam do conflito entre brancos e *cheyennes*. É preciso empreender algumas questões ao filme para poder entender como esse fato histórico representado na tela interage com o momento sócio-político em que o filme foi produzido; tentar encontrar uma ponte entre esses dois pontos distintos e entender sob que perspectiva John Ford olhou para tal episódio.

2.4.1. John Ford e os *cheyennes*

A mesma história com dois finais diferentes. Mais afortunados que os índios de *Enterrem meu coração na curva do rio*, os *cheyennes* de *Crepúsculo de uma raça* alcançam seu destino final, mesmo depois de tantos obstáculos enfrentados. Cuchillo Romo e a parte da tribo que o acompanhava conseguiram escapar do forte do Capitão Wessels e se encontraram com Lobo Pequeno nas colinas áridas de Dakota que, segundo o *voice-over*, eram chamadas por eles de A caverna da vitória.

Depois de fixarem suas cabanas cônicas na terra sagrada de seu povo, poucas milhas do destino final, os *cheyennes*, despreparados, avistam uma gigantesca tropa do Exército se aproximando a galope. Uma *cheyenne* grita desesperada e os guerreiros se preparam para o embate. Mas quem lidera a cavalaria é o Capitão Thomas Archer acompanhado de Carl Schurz, o Ministro do Interior.

¹⁰⁵ FREIRE, Március. Sombras esculpindo o passado: métodos... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história. **Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v.16, n.9/10, set./out. 2006. p. 708.

¹⁰⁶ MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Helena et al. **História e Cinema**: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Alameda, 2007. p. 55-6.

Na história narrada pelos índios no livro de Dee Brown, Schurz era o responsável pelas ordens que acabaram com o resto das forças dos *cheyennes* que fugiam do Exército. No filme de John Ford, no entanto, o Ministro do Interior era o responsável pelo acordo feito entre os índios e o governo.

Interpretado por Edward Robinson, Schurz é um veterano da Guerra de Secessão e carrega consigo um discurso anti-racismo: numa ocasião, diz que os negros eram seres humanos e, por isso, tinham direitos humanos. Quando sabe das dificuldades pelas quais os índios estão passando nas mãos de oficiais autoritários, Schurz suspira e olha para o quadro com a foto de Abraham Lincoln pendurada na parede de seu escritório e pergunta: “velho amigo, o que você faria?”.

Os *cheyennes*, então, avistam a cavalaria do Exército se aproximando. Esperam mais um ataque assassino por ordens do governo e a trilha sonora do filme avisa do perigo iminente, mas nenhum soldado atira contra os índios: Schurz desce do seu cavalo, reclama de dor nas costas e caminha em direção aos chefes da tribo. Diante de Cuchillo Romo e Lobo Pequeno, o Ministro do Interior, acompanhado de Archer, reconhece o heroísmo da viagem e, como estavam perto do término da viagem, autoriza que os *cheyennes* continuem a jornada. Os chefes acreditam nas palavras de Schurz e sugerem que fumem o cachimbo da paz como símbolo do tratado. Por falta de tabaco para o cachimbo, os chefes *cheyennes* aceitam charutos do paletó de Carl Schurz.

Crepúsculo de uma raça termina com um final feliz para os *cheyennes* que finalmente chegam à terra dos seus ancestrais. O último plano do filme mostra, num enquadramento aberto, dois índios cavalgando ao longe e suas silhuetas no céu alaranjado de um fim de tarde. O horizonte aponta um destino próspero e esperançoso aos índios que lutaram bravamente pela sobrevivência de seu povo.

Esse filme de John Ford é lançado em 1964, mesmo ano em que foi promulgada a Lei dos Direitos Civis que redefiniam aspectos importantes da questão racial nos Estados Unidos. Por sinal, a década de 1960 foi a época em que os Estados Unidos passavam pela excitação de vários movimentos sociais. Nigra diz que foi uma década de extremos sociais, políticos, econômicos, raciais, de gênero, entre

outros: extremos que resultaram em anos difíceis e, ao mesmo tempo, fascinantes
107.

A Lei dos Direitos Civis Indígenas é promulgada no mesmo ano da criação do *American Indian Movement* (AIM, Movimento Indígena Americano, em português), que atua formalmente desde 1968, mas que “existe há 500 anos sem um nome. Os líderes e membros do AIM atualmente nunca falham em lembrar-se de todos aqueles que vieram antes, que deram seus talentos e suas vidas para a sobrevivência do povo” 108.

É no meio dessa ebulição dentro da sociedade norte-americana que John Ford filma *Crepúsculo de uma raça*. Esse filme narra um fato que aconteceu no século XIX e a escolha desse episódio específico é muito significativo. Então, num momento em que as minorias raciais estão lutando pelos seus direitos civis, John Ford escolhe narrar um evento que mostra o poder de decisão dos cheyennes, o protagonismo indígena. E não apenas a escolha do episódio, mas a maneira como esse diretor observa e narra esse acontecimento dá indício do seu posicionamento frente às discussões políticas da sua época 109.

Crepúsculo de uma raça valoriza o protagonismo indígena. Os *cheyennes* estão fugindo de sua reserva, mas não são mostrados como rebeldes mesquinhos, covardes e egoístas, que não sabem obedecer às regras dos seus superiores: pelo contrário, são bravos guerreiros lutando pela sobrevivência e combatendo o autoritarismo racista do homem branco que se sente superior por motivos sem sentido.

Pensando no *western* como uma alegoria, é possível afirmar que John Ford lança mão de um evento do século XIX para falar dos conturbados anos sessenta do século XX: essa década que constrói utopias, que alimenta sonhos, com mais esperança que desilusões, usando as palavras de Nigra 110. Em *Crepúsculo de uma raça*, Ford reconhece a nobreza dos indígenas e faz uma nova leitura do Oeste em tem-

107 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.

108 WITTSTOCK, Laura Waterman; SALINAS, Elaine J. **A Brief History of the American Indian Movement**. Disponível em: <<http://www.aimovement.org/ggc/history.html>> Acesso em: 17 de março de 2014. Tradução nossa.

109 REIS, Lucas Henrique dos Reis. John Ford, o índio e o *western*: representações do nativo em *Crepúsculo de uma raça*. In: **II Seminário de História e Cultura: imagens na escrita da História**, 2014, Uberlândia. Anais do II Seminário de História e Cultura: imagens na escrita da História, 13, 14 e 15 de maio de 2014. Uberlândia, Minas Gerais: UFU, Instituto de História, 2014. p. 3.

110 NIGRA, op. cit., p. 86.

pos que a representação negativa do índio no cinema não era mais adequada: suas vozes caladas durante séculos finalmente se fizeram ouvidas.

O filme foge do *mainstream* do cinema hollywoodiano e dá dicas de transformações no imaginário estadunidense: mudanças que aconteciam no subsolo da cultura dos Estados Unidos. Não quer dizer que apenas na década de 1960 os índios reagiram contra a cultura hegemônica ¹¹¹, mas é nessa década, num momento de redefinição da identidade “americana”, de contestação do *american way of life* pelos movimentos de contracultura, que os índios ganham visibilidade: para os índios, a marcha para o Oeste significou o início dos problemas que eles precisam lidar até os dias atuais.

Crepúsculo de uma raça dá indícios de um ambiente de debates políticos que envolviam questões raciais nos anos 1960. Quatro anos depois, como dito anteriormente, o *American Indian Movement* se organiza. Em 1970, Dee Brown lança o testemunho de vários índios que combateram o homem branco no Oeste no livro *Enterrem meu coração na curva do rio*.

Dee Brown, nesta sua obra que veio na hora certa, quando a consciência do povo norte-americano estava sendo incomodada pela guerra vietnamita e pela questão racial, conseguiu mostrar, em primeiro lugar, a grande tragédia do índio, uma minoria incômoda para a expressão desenvolvimentista de uma nação em progresso, que precisava de terras para ampliar seu território, para fazer estradas e colonizar o interior ¹¹².

Segundo a apresentação à edição brasileira de 1980, o livro de Dee Brown tornou-se *best-seller* e “passou mais de um ano sacudindo consciências e revelando uma face triste da formação dos Estados Unidos” ¹¹³.

Três anos depois, em 1973, Sacheen Littlefeather sobe ao palco da 45ª edição do Academy Awards para recusar o Oscar de Melhor Ator em nome de Marlon

¹¹¹ “Os estereótipos perpetrados por Hollywood não passaram despercebidos por várias comunidades retratadas. Muito cedo os índios protestaram contra os equívocos nas representações de sua cultura e história. Um dos números da revista *Moving Picture World* (de 3 de agosto de 1911) fala sobre uma delegação de índios em visita ao presidente Taft para protestar contra representações errôneas e até exigir uma investigação no Congresso”. Ver em: SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: _____. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 266.

¹¹² FERRAZ, Geraldo Galvão. Apresentação. In: BROWN, Dee. **Enterrem meu coração na curva do rio**. 8ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980. p. 10.

¹¹³ Idem.

Brando, que não achava justo receber o prêmio enquanto equívocos estavam sendo cometidos quando histórias sobre os nativos “americanos” eram contadas nas telas do cinema. Enquanto isso, o ator apoiava os manifestantes do *AIM* que tomaram as terras de Wounded Knee para reivindicar investigações federais sobre corrupção em reservar indígenas e casos de descumprimento, por parte do governo, de acordos firmados com nações indígenas ¹¹⁴.

A bibliografia sobre o movimento indígena dos Estados Unidos é escassa ou talvez inexistente no Brasil, mas alguns marcos temporais permitem vislumbrar atos de resistência e outros de reavaliações históricas.

John Ford, mesmo sendo chamado de conservador por alguns analistas, revisita as atrocidades ocorridas no século XIX em *Crepúsculo de uma raça* para reestabelecer o lugar do índio na formação da nação, além de corrigir antigas injustiças históricas. E se o seu título anuncia o crepúsculo de uma raça — ou um outono, como na versão em inglês —, o final da película prenuncia um amanhecer — ou uma primavera — cheio de novas esperanças.

¹¹⁴ Informações retiradas do quinto episódio de uma série de cinco documentários sobre os nativos dos Estados Unidos, de 2009. A série chamada *We Shall Remain* é parte de um programa de televisão chamado *American Experience* que foi ao ar pela *Public Broadcasting Service* (PBS), uma emissora pública dos Estados Unidos. *We Shall Remain* – Episode 5: Wounded Knee. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Opbxnuw0Dw0>>. Acesso em: 12 de junho de 2015.

Capítulo 3: Tradições (re)inventadas: a reavaliação dos mitos da fronteira e do *cowboy*

3.1. *Crepúsculo de uma raça* e seus cowboys

3.1.1. Wyatt Earp e a Batalha de Dodge City

Extra! Extra! Enquanto um jornalista gritava as notícias sobre os diabos de pele-vermelha que massacraram colonos perto dali, o *saloon* de Dodge City continuava repleto de clientes. Os homens sentados ao redor das mesas, com suas cartolas e chapéus de abas largas, fumavam charutos e bebiam do *whisky* que era servido aos fregueses; outros permaneciam de pé, escorados ao balcão, com as botas fincadas no assoalho de madeira, enquanto um grupo, composto apenas de homens negros, animava o lugar com baladas tocadas por um piano e um trio de banjos.

As únicas mulheres presentes eram Guinevere Plantagenet e suas meninas, dançarinas de *saloon* que acabaram de chegar a Dodge City. Responsáveis pelo entretenimento dos frequentadores do lugar, Plantagenet e suas companheiras apareceram com vestidos vibrantes, chapéus e cabelos presos em penteados bem feitos. Quando colocaram os pés no *saloon*, cada uma delas logo arranhou um daqueles senhores que lhes ofereceriam uma bebida e pagariam pela sua companhia.

Plantagenet caminhou sozinha até o bar e pediu um *whisky*; de lá, conseguiu enxergar um homem acomodado num canto do *saloon*: um homem vestindo um terno riscado e um chapéu branco que ela conhecera no ano anterior, em Wichita. Sentado numa mesa de pôquer, acompanhado pelo prefeito de Dodge City e pelo seu companheiro Doc Holliday, estava Wyatt Earp, um dos xerifes mais famosos do Velho Oeste.

Nessa sequência de *Crepúsculo de uma raça*, quase independente da narrativa principal do filme, conhecemos Wyatt Earp pelas lentes de John Ford. Interpretado por James Stewart, o xerife Earp de *Crepúsculo de uma raça* só está interessado numa tranquila partida de pôquer, como ele mesmo diz aos seus companheiros de jogo. Quando Guinevere Plantagenet, interpretada por Elizabeth Allen, se aproxima da mesa para cumprimentá-lo, Wyatt Earp diz não se lembrar dela em Wichita. Plantagenet continua numa discussão com Earp e Doc Holliday, personagem de

Arthur Kennedy, até que ela se sente insultada pelos dois e se afasta bufando por ter sido desprezada.

Wyatt Earp foi, segundo Rieupeyrou, o mais eficiente xerife da fronteira, quando esteve em atividade em Tombstone, cidade onde a prata tinha sido descoberta. Earp, acompanhado de seus irmãos, pôs em ação uma luta contra o banditismo num momento em que o Arizona funcionava segundo as vontades do bando de trezentos foras-da-lei comandados pelo Velho Clanton e seus três filhos:

Sua lei [a do Velho Clanton] valia em todo território do Arizona quando Earp empreendeu contra sua funesta hegemonia uma ação coroada de êxito no tiroteio, célebre nos anais do faroeste, do O. K. Corral. [...] Depois de um tiroteio de extrema selvageria entre os irmãos Earp, secundados por Doc Holliday e o bando Clanton realizado num estábulo, a força ficou ao lado da lei ¹¹⁵.

O tiroteio, pelo que se sabe, durou apenas trinta segundos, mas foi suficiente para se transformar num desses famosos episódios do Oeste lembrados pelos jornalistas, cantadores e cineastas ¹¹⁶.

Outro personagem importante desse episódio é Doc Holliday, citado alguns parágrafos acima. Por recomendações médicas, John H. Holliday mudou-se para Dallas, no estado do Texas, e lá abriu seu consultório odontológico. Tomou gosto pela roleta e, como “a profissão de jogador apresentava alguns riscos, pareceu-lhe indispensável conhecer o manejo de uma pistola”. Em Dallas, começou sua “rica carreira de matador, repleta de cadáveres, perdidos do Texas ao Colorado, de Wyoming ao Arizona” ¹¹⁷. E por motivos desconhecidos, como lembra Rieupeyrou, Doc Holliday uniu-se aos irmãos Earp e participou do tiroteio em Tombstone. Nas palavras de Wyatt Earp, Doc

Era um dentista que a necessidade tinha feito um jogador; um *gentleman* que a doença transformara em vagabundo da fronteira; um rapaz grande, magro e pálido, louro, quase morto de tuberculoso e ao mesmo tempo o jogador mais hábil, o homem mais rápido, o mais perigoso com um “seis tiros” que já encontrei ¹¹⁸.

¹¹⁵ RIEUPEYROUT, Jean Louis. **O Western ou o cinema americano por excelência**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963. p. 99.

¹¹⁶ O filme *Paixão de fortes* (*My Darling Clementine*, 1946), de John Ford, narra a história do mítico tiroteio de O. K. Corral. O personagem de Wyatt Earp é interpretado pelo veterano Henry Fonda.

¹¹⁷ RIEUPEYROUT, op. cit., p. 100.

¹¹⁸ LAKE, Stuart N. **Wyatt Earp Frontier Marshal**, p. 198 apud RIEUPEYROUT, op. cit., p. 100.

Esses dois personagens, que atualmente nomeiam uma dúzia de ruas e pontos turísticos em cidades do Colorado, do Texas e do Kansas, e que permanecem no imaginário estadunidense carregando o fardo de herói nacional, são os protagonistas da cômica batalha de Dodge City de *Crepúsculo de uma raça*.

Depois do incidente com a senhorita Plantagenet, a mesa de pôquer de Wyatt Earp é incomodada por um grupo de vaqueiros texanos que acaba de entrar pelo *saloon* carregando um escalpo de um *cheyenne* morto. Os soldados do forte próximo a Dodge City tinham partido para o oeste para lutar contra os índios, mas esses texanos afirmam ter encontrado os *cheyennes* a sudeste dali. Dog Kelly, o dono do *saloon*, fica apavorado: o povo está desprotegido, a cidade entregue à própria sorte. Ele, então, ordena que Wyatt tome alguma providência, mas, enquanto Dog lê em voz alta o jornal que descreve as atrocidades cometidas pelos índios, Wyatt está mais interessado nas apostas dos companheiros ou no sumiço de uma das cartas do baralho. A discussão termina quando Wyatt, não querendo mais ser incomodado, atira no pé esquerdo de um dos texanos desordeiros.

Depois de Wyatt ter se enchido de moedas na partida de pôquer, ele e seu amigo Doc Holliday, sentados numa carroça, encontram na porta do *saloon* a população de Dodge City se preparando para uma batalha com os índios: *cowboys* arruaceiros montam em seus cavalos e preparam suas carroças, prontos para partir em direção aos *cheyennes* assassinos. Wyatt vê que o líder daquela campanha era o mesmo Dog Kelly que, momentos antes, bradava a crueldade dos índios. Então, para o bem do *saloon*, Wyatt decide tomar a frente da expedição.

De um lado, Wyatt vê a senhorita Plantagenet subir numa carruagem junto com suas meninas para seguir a bandeira; do outro, ele vê um bar sobre uma carroça, onde homens de avental servem grandes canecas de cerveja aos *cowboys* armados de espingardas. Depois de um velho corneteiro soar o toque de uma corneta desafinada, a expedição liderada por Wyatt vai a campo; os membros da companhia urram animados: ansiosos por matar um índio sanguinário. Doc Holliday, curioso, pergunta ao amigo qual o plano de campanha do “general” Earp: ao saber que os índios se aproximam do sudeste, Wyatt anuncia que a companhia avança rumo ao noroeste. Este era seu plano.

Quando avistam um homem em trajes indígenas ao longe, os vaqueiros saem em debandada e destroem o bar ambulante; o “inimigo” dispara um único tiro e acerta o carroção que carregava todas as munições da campanha. Os cavalos se assustam com as explosões e as dançarinas de *saloon* são lançadas ao chão quando sua carruagem é derrubada. Guinevere Plantagenet é despida pelo acidente e salva por Wyatt Earp e Doc Holliday. E segundo o *voice-over*, assim termina a batalha de Dodge City. Baixas: um vestido de seda.

Por mais que Dodge City esteja cercada pelo “perigo” indígena, a sequência protagonizada por Wyatt Earp em *Crepúsculo de uma raça* é praticamente independente do resto da narrativa que trata sobre o êxodo dos *cheyennes*. Entretanto, esse trecho também é importante para perceber uma série de personagens que foram colocados diante das câmeras de John Ford.

Enquanto acompanhamos a difícil luta dos *cheyennes* pela sobrevivência, que lidam com soldados do exército, adversidades do tempo e falta de comida devido à caça predatória do homem branco, vemos que, em Dodge City, a população não conhece a realidade dos índios que foram relegados a condições de miséria em reservas a Oeste. Os homens de Dodge City acreditam nas notícias tendenciosas dos jornais da cidade e se animam com a possibilidade de matar um índio em batalha: o Wyatt Earp de John Ford fica admirado com a confiança que o dono do *saloon*, por exemplo, deposita na imprensa local.

Quando os homens da cidade se organizam para uma expedição contra os índios inimigos, eles se mostram completamente despreparados: uns são homens velhos que mal enxergam a mira da espingarda e outros são bebedores, fanfarrões que partem com a comitiva segurando uma caneca de cerveja numa das mãos e um coldre de *whisky* no bolso do paletó.

Esses vaqueiros que acompanham Wyatt Earp parecem enxergar o assassinato de índios como um divertimento, que pode ser acompanhado de cerveja, *whisky* e mulheres. Esses *cowboys* matadores de índios são os mesmos que são ridicularizados pela sua alienação ou falta de informação, pela sua embriaguez e pelo seu despreparo: são os mesmos *cowboys* que gritam urras eufóricos quando saem em batalha e não sabem agir diante de um possível inimigo.

Assim como os habitantes de Dodge City, os *cowboys* texanos que aparecem no *saloon* trazendo um escalpo indígena também são zombados nessa sequência de *Crepúsculo de uma raça*. Esses texanos são sujeitos arruaceiros que botaram seus cavalos dentro do *saloon* causando um alvoroço entre os fregueses; entraram no estabelecimento falando em voz alta e gabando-se de terem matado um índio e tirado o seu couro cabeludo. O espectador do filme, entretanto, sabe que, diferente da história que era contada no *saloon*, aquele escalpo foi conseguido depois de uma perseguição covarde de meia dúzia de *cowboys* contra apenas dois índios. Os texanos vangloriam-se de ter derrotado um índio selvagem, mas omitem parte da história ao público que os ouve no *saloon*.

O líder desses texanos, um homem de chapéu, colete de couro e lenço vermelho no pescoço — parecido com os peões de rodeio que ainda podem ser encontrados nas terras do meio-oeste estadunidense (e em outros lugares do mundo, como no interior do Brasil, por exemplo) —, era o mais corajoso deles; dono do escalpo, foi ele quem teve a ousadia de enfrentar Wyatt Earp. Mas seu dedo no gatilho não era tão rápido e Wyatt meteu-lhe uma bala no pé esquerdo; o corajoso assassino de índios caiu no chão do *saloon* guinchando de dor. Ele é levado ao balcão do bar e, quando Wyatt ajuda a arrancar a bala alojada no pé do *cowboy*, um dos seus companheiros desmaia.

A sequência cômica da batalha de Dodge City em *Crepúsculo de uma raça* zomba o opressor: o homem branco, másculo, detentor de uma suposta civilidade. O discurso do opressor (que, por mais que seja preponderante, não pode ser interpretado como unanimidade) e todos que se apropriam dele são ridicularizados no filme de John Ford de 1964.

Wyatt Earp, por outro lado, continua sendo uma grande figura, com a altivez que lhe cabe muito bem: ele é rápido com uma pistola e experiente com o baralho. O Wyatt de *Crepúsculo de uma raça* parece gozar da tranquilidade de um mito estável que nasceu com o tiroteio de O.K. Corral. Esse Wyatt Earp é confiante, engraçado, jogador, boêmio. Mas, ao contrário dos outros *cowboys* ridicularizados na sequência, Wyatt não está preocupado com os índios: ele não dá atenção ao alerta dos texanos nem do dono do *saloon*. Desacredita do jornal local e, quando lidera a campanha, parte para o noroeste mesmo que os índios estejam a sudeste: uma fuga

que não mostra covardia ou inexperiência, mas indiferença ao alarde dos habitantes de Dodge City.

Por mais que Wyatt Earp faça parte de um núcleo cômico, em *Crepúsculo de uma raça* ele continua sendo um personagem admirável. Esse Wyatt apresenta uma face mais humana, cheia de comportamentos moralmente questionáveis e, assim, não mais detém sua aura mitológica (como é em *Paixão de fortes*, filme de John Ford sobre o tiroteio de O. K. Corral, de 1946), mas ainda é o homem para quem a proteção de uma cidade, Dodge City, é confiada. Ele é divertido, mas ainda tem sua dignidade preservada pelo roteiro do filme. Os personagens ridicularizados são os que querem matar índios, exterminar os *cheyennes* “selvagens”. Wyatt Earp, ao contrário, está pouco interessado com a possível aproximação dos índios, porque ele tem preocupações mais importantes que matá-los, como, por exemplo, ter uma partida de pôquer agradável.

Os *cowboys* de *Crepúsculo de uma raça* se diferem de outros que aparecem na própria filmografia de John Ford, como o já citado Ringo Kid, de *No tempo das diligências*, de 1939. Nesse filme, os brancos também vivem apreensivos com o iminente ataque apache; a tribo liderada por Gerônimo coloca-se como um obstáculo no caminho da diligência rumo a Lordsburg. Ringo Kid, assim como os texanos de *Crepúsculo de uma raça*, também é um matador de índios, mas a maneira como os índios são mostrados no filme de 1939 (eles estão mais ausentes que presentes e tudo que o espectador sabe dele é a partir da fala de algum branco) faz com que os assassinatos cometidos por Ringo sejam justificados em prol de um bem maior: a proteção do micro de civilização que é transportado dentro da diligência.

Se em *No tempo das diligências* o *cowboy* ainda é um mito macho excepcional, um aspecto menos heroico e mais cruel dele está estampado nos personagens de *Crepúsculo de uma raça*. O roteiro de James Webb e a direção de John Ford revelam um discurso mesquinho e sórdido dos *cowboys* matadores de índios. Além de ridicularizar os vaqueiros assassinos e racistas, esse filme da década de 60 usa ainda outra estratégia para criticar a dizimação de povos indígenas em nome de um discurso de progresso e civilização: a figura de um *cowboy* consciente.

3.1.2. Thomas Archer e a tomada de consciência

O governo dos Estados Unidos não cumpriu o acordo que fez com os *cheyennes* que viviam (ou sobreviviam) na reserva. Os chefes da tribo, então, decidem voltar para suas terras próximas ao rio Yellowstone, desfazendo por completo o acordo feito com o homem branco e tentando reaver a dignidade do seu povo. Logo que os *cheyennes* cruzam os limites da reserva que lhes tinham sido designadas, os soldados de casacos azuis já estão no seu encalço, prontos para o ataque.

O Tenente Scott, interpretado por Patrick Wayne, é um jovem soldado que cavalga de nariz em pé e olhos atentos, ansioso para matar um índio. Seu superior, o Major Braden, pouco se importa se o grupo dos *cheyennes* é composto em sua maioria por mulheres e crianças: sem hesitar, ele ordena aos seus subordinados que acionem os canhões e atirem nos índios rebeldes. Mas, dentro do próprio pelotão, uma voz dissonante se destaca e se faz ouvida pelos espectadores do filme.

Logo nas primeiras sequências do filme, o Capitão Thomas Archer, alto, loiro e de olhos azuis, é apresentado como um sujeito simpático e indignado com a situação de abandono que vive a reserva. Ele, nos primeiros momentos do filme, está sempre ao lado de Deborah Wright, uma professora branca interpretada por Carroll Baker, que, inspirada por um discurso cristão, dá aulas às crianças *cheyennes*.

Quando a situação dos *cheyennes* se torna insuportável, quando a fome e a miséria os acompanham diariamente e eles decidem fugir da reserva, Deborah é a primeira a ficar do lado dos índios. Archer, declaradamente apaixonado pela moça, tenta aconselhá-la, mostrar a ela o quanto ela estava sendo ingênua por defender os índios. Deborah não lhe dá ouvidos e, mesmo depois de Archer lhe pedir em casamento, a moça se junta aos *cheyennes* e parte na jornada rumo às terras ao norte.

O Capitão Thomas Archer, então, é encarregado de trazer os *cheyennes* desobedientes para a reserva. E por ter a sua amada junto dos índios, Archer tenta evitar o confronto direto dos soldados com os *cheyennes*, preferindo sempre uma opção diplomática para a resolução do conflito. Mas, enquanto tenta impedir as ações armadas do Major Braden ou conter os impulsos assassinos do Tenente

Scott, Archer começa a perceber o quão bárbaros são os seus companheiros que, por convicções infundadas, sentem-se satisfeitos em matar outros seres humanos.

No início, Archer também reproduz um discurso que desdenha dos índios e os diminui. Deborah Wright, sobrinha do ministro quaker responsável por catequizar os *cheyennes* daquela reserva, com sua bondade cristã e sua fé missionária, faz Archer olhar os índios por outra perspectiva. Mas é apenas no campo de batalha que o capitão, vestindo calças, colete e chapéu de couro, assim como um *cowboy*, toma consciência da crueldade que estavam sendo cometidas com os índios.

Essa tomada de consciência é expressa pelo narrador do filme, o próprio Capitão Thomas Archer, que conta cada detalhe da jornada dos *cheyennes* com uma voz onisciente. O *voice-over* acompanha tanto os *cheyennes* quanto os homens brancos que os perseguem, e a voz do capitão Archer direciona a interpretação dos fatos pelo espectador.

Depois do primeiro embate dos soldados com os índios, o *voice-over* revela que houve nove baixas no exército.

Mas na hora de sair na imprensa de Kansas City, ascenderam misteriosamente a 29. De pronto aumentaram a 59, 69, 109, quando as notícias chegaram aos povos do oeste. Então, o Exército espalhava tropas ao longo dos 2000 km que havia entre os *cheyennes* e sua terra natal. Patrulhavam as vias férreas que deviam cruzar. Vigiam os rios. Difundiram o alarma por todo o Oeste. Os colonos solicitavam escolta do Exército. E corriam freneticamente até os postos militares. Ninguém perguntava quantos índios haviam escapado. Bastava a palavra cheyenne e, em Washington, as vozes ressonaram no Congresso. O Ministério do Interior estava infestado de magnatas ferroviários, mineiros e especuladores. Gente que tinha medo que os índios lhes fizessem perder dólares. Os generais começaram culpar a Carl Schurz, o Ministro do Interior. Em seu esforço por eliminar a corrupção de Assuntos Indígenas, Schurz levou os Quakers. E, para o Exército, os Quakers levaram os *cheyennes* a se rebelar. Não havia uma só voz em nome dos *cheyennes* [...].

O capitão Archer tem uma infinidade de fatos contraditórios diante de si e, através do *voice-over*, tenta interpretá-los para o espectador. As decisões do Major Braden o levam à morte e o Tenente Scott, além de fraturar o pé, faz com que o exército perca vários carroções de provisões num incêndio provocado pelos *cheyennes*. Archer, por sua vez, continua firme na sua missão de resgatar a senhorita

Wright, mas, para isso, passa a advogar a favor dos índios exaustos e famintos. Um diálogo do capitão Thomas Archer com primeiro-sargento Wichowsky talvez marque essa mudança de perspectiva do primeiro em relação aos índios.

Wichowsky, personagem de Mike Mazurki, está em seu acampamento se acabando em *whisky*. Thomas Archer, o capitão em comando, ralha com o subordinado, mas Wichowsky diz que há dez dias estava aposentado do seu cargo que durara trinta anos. Archer, por sua vez, insiste em recrutá-lo novamente, mas Wichowsky não aceita a proposta e diz:

Eu sou polaco. Sabe o que tem na Polônia além de polacos? Tem cossacos. Sabe o que é um cossaco? Um cossaco é um homem a cavalo com um chapéu de pele e um sabre na mão. Mata os polacos só por serem polacos. Igual a nós, que matamos os índios por serem índios. Eu estava orgulhoso de ser um soldado da América. Mas não estou orgulhoso de ser um cossaco.

Archer o interpela e diz que, apesar daquele discurso, Wichowsky já tinha lutado com os índios. Este, então, finaliza:

Lutei com os índios que queriam lutar comigo. Não com os pobres famintos que queriam voltar para casa!

Momentos depois, Archer ficaria indignado com a postura de um certo capitão Oskar Wessels que prende os *cheyennes* num forte e os obriga a voltar para a reserva, mesmo que debaixo de uma nevasca. Archer também, dias depois, entraria no gabinete do Ministro do Interior, Carl Schurz, interpretado por Edward G. Robinson, para defender os índios que estavam sendo enviados para a morte pelo capitão Wessels.

O filme termina quando os *cheyennes* finalmente chegam às terras sagradas de seus ancestrais. Quando os índios já estão assentados no seu antigo território, Thomas Archer e Deborah Wright aparecem sobre uma carroça carregando uma menininha *cheyenne* que ficara ferida por causa do estilhaço de uma bomba de canhão. A criança agora está curada, vestida com as roupas de seu povo e com tranças decoradas. Antes de partir, a menininha dá um abraço apertado em Deborah; esta, desconsolada por causa da despedida, recebe o amparo de Archer, que mais uma vez vestia suas roupas de couro e botas de montaria.

Em *Crepúsculo de uma raça*, os cowboys texanos matadores de índios destroem o cowboy através da ridicularização do mito, enquanto Thomas Archer, na sua tomada de consciência, revela uma faceta racista e perversa do homem branco. Com isso, Archer também contribui para a relativização das fronteiras entre o selvagem e o civilizado, como já falado anteriormente. *Crepúsculo de uma raça* empreende uma desmistificação do *cowboy*, um herói construído nos Estados Unidos da América, no final do século XIX.

3.2. A fronteira e o *cowboy*: tradições inventadas

3.2.1. Turner e a fronteira

Em 1893, os estadunidenses comemoraram os 400 anos da chegada de Cristóvão Colombo na América e organizaram, em Chicago, a World's Columbian Exposition, um evento que, segundo Lúcia Lippi Oliveira, fazia parte de uma série de exposições que aconteciam pelo mundo todo, desde 1852. Essas feiras tinham o objetivo de apresentar aos visitantes as mais modernas realizações dos países que as promoviam, propondo eventos e encontros sobre economia, sociedade, religião, educação, entre outros assuntos, assim como exposições das mais novas ideias nos campos da etnologia, engenharia, arquitetura, urbanismo e transporte ¹¹⁹.

Oliveira destaca a importância de nomear Chicago como sede dessa exposição. Se, em 1839, Chicago era uma aldeia indígena no momento em que foi fundada, em 1893, ela era uma metrópole, um ponto central da conexão das estradas de ferro que cortam totalmente os Estados Unidos, e, durante a exposição, se torna o centro do país: “em 50 anos, passou de fronteira a metrópole” ¹²⁰.

1893 ensejou a oportunidade para a América proclamar sua grandeza perante o mundo, mostrar que venceu sua inferioridade cultural, comparar-se com Paris e mostrar sua superioridade ¹²¹.

É nessa World's Columbian Exposition que o historiador Frederick Jackson Turner apresenta o seu texto *O Significado da Fronteira na História Americana*, uma das obras mais importantes da historiografia estadunidense, discutida e analisada até os dias de hoje.

¹¹⁹ OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Americanos**: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2000. p. 135-6.

¹²⁰ Ibid., p. 137.

¹²¹ Idem.

No momento em que os Estados Unidos mostram ao mundo a sua grandeza e superioridade em forma de empreendimentos arquitetônicos, estradas de ferro e projetos paisagísticos, Turner tenta explicar o progresso estadunidense a partir da interpretação da fronteira: a mesma fronteira que se moveu em direção ao Pacífico desde o início do século XIX. Ele é o responsável pela ruptura com uma tradição historiográfica estadunidense que estava muito ligada aos alemães: os historiadores ligados a essa corrente “germanista” compreendiam que os genes germânicos eram os responsáveis pelo nascimento de instituições democráticas na “América”.

Era nas florestas alemãs que “se achavam os germes da reforma religiosa e das revoluções populares, as idéias que formaram a Alemanha, e a Holanda, a Inglaterra e a Nova Inglaterra” ¹²².

Turner, então, propunha uma história nativa, autóctone, uma história que explicasse a América aos “americanos”. “Ao invés de olhar para a costa Atlântica ou para a Europa na procura de respostas para as origens de atitudes, valores e instituições, ele e muitos outros historiadores que seguiram seus passos voltaram-se para a fronteira” ¹²³. A fronteira e toda a vasta extensão de terras livres que se estendiam a Oeste eram aspectos únicos da história dos Estados Unidos, e, a partir daí, Turner explica o excepcionalismo estadunidense e como essa nação pode ter elementos que não tinham comparação.

Essa tese é mais uma ruptura com a Europa que seria representada pela corrupção, pela estratificação e pelo desmerecimento. A marcha para o Oeste significaria um distanciamento não apenas físico, mas também simbólico das impurezas do Velho Mundo.

A experiência da fronteira representaria um renascimento proporcionado pelos poderes míticos da terra virgem. Toda vez que uma fronteira era alcançada, o homem descia na escala civilizatória, mas depois ascendia, levando “a um ‘contínuo recomeço’ ou a um ‘renascimento perene’” ¹²⁴. Stadniky também concorda que a ideia de natureza sugeriu a Turner o “*viés político da influência da terra livre como*

¹²² FOHLEN, Claude. A fronteira: uma explicação da História Americana? In: **América anglosaxônica de 1815 à atualidade**. São Paulo: Pioneira, 1981. p. 283.

¹²³ STADNIKY, Hilda Pívaro. Fronteira e mito: Turner e o agrarismo norte-americano. **Técnica Administrativa**. Geografia Econômica, v. 6, n. 2, dez. 2007. Disponível em: http://www.cyta.com.ar/suplementos/gecon/articulos/articulos_archivos/geo_v6_n2_a4.pdf Acesso em: 23 de maio de 2015.

¹²⁴ OLIVEIRA, op. cit., p. 140.

renascimento, uma regeneração, um rejuvenescimento do homem e da sociedade quando a civilização encontrava o sertão ao longo da fronteira” ¹²⁵. Assim, como dito por Oliveira, Turner “seculariza as metáforas da teologia puritana: todos se tornam o povo escolhido graças ao espaço geográfico da terra prometida” ¹²⁶.

O contato com essas terras selvagens do Oeste seria o responsável pela formação de uma identidade nacional própria, como é o caso do individualismo. Segundo Turner, a tendência do homem da fronteira é ser anti-social, hostil a qualquer controle, e especialmente a qualquer controle direto ¹²⁷. Mas o mais importante desse excepcionalismo estadunidense diz respeito à difusão da democracia. Para Turner, as terras livres a Oeste tiveram importância fundamental para a instituição e disseminação da democracia. Recusando a corrente “germanista”, Turner, então, afirma que a democracia estadunidense nasceu nas florestas “americanas” e se fortaleceu na medida em que cruzavam as fronteiras ¹²⁸.

Turner analisa a existência da fronteira no território estadunidense para explicar o que há de excepcional na história dos Estados Unidos e, se algo se interpusesse no caminho do progresso,

forças não naturais estariam intervindo, ou seja, injustiças e interesses reacionários estariam atrapalhando o desenvolvimento natural de um povo naturalmente democrático e de uma sociedade justa ¹²⁹.

Mas é importante considerar que Turner apresenta sua tese num momento em que a fronteira como uma realidade física não existe mais. Stadniky lembra que em 1890, três anos antes da conferência, um recenseamento anunciara o desaparecimento da linha fronteira contígua: o Oceano Pacífico já tinha sido alcançado ¹³⁰. Então, se a fronteira era um elemento essencial para a democracia, o que será do país naquele momento em que ela não mais existia? Turner, então, considera que, “se a fronteira não existe mais como fato físico, ela ainda permanece como fato

¹²⁵ STADNIKY, op. cit. s/n Grifo da autora.

¹²⁶ OLIVEIRA, op. cit., p. 133.

¹²⁷ FOHLEN, op. cit. p. 285.

¹²⁸ FOHLEN, op. cit., p. 287.

¹²⁹ OLIVEIRA, op. cit., p. 133.

¹³⁰ STADNIKY, op. cit. s/n

simbólico” ¹³¹. E, mesmo que a experiência da fronteira tenha terminado, “seus produtos ainda permaneceriam no caráter do americano” ¹³².

Essa tese acaba por despertar um espírito nacionalista e, segundo Stadniky, encontra grande receptividade nos Estados Unidos no momento em que o país coloca em ação seu projeto de expansão imperialista, com bons resultados em 1898, quando acontece a invasão de Cuba e das Filipinas. Não existia mais a fronteira no próprio território, mas novas fronteiras poderiam ser conquistadas para a disseminação e manutenção da democracia.

É importante ressaltar também que Turner apresenta sua tese num evento que, além de demonstrar a grandeza dos estadunidenses a partir do avanço de suas tecnologias, atesta a superioridade branca comparando-a com povos de outras raças. O Departamento de Etnologia da World’s Columbian Exposition apresenta uma série de “costumes dos índios da América do Norte e do Sul” para demonstrar “o primitivismo da cultura dos não-brancos, dos não-europeus”. A exposição que também conta com estandes de africanos e esquimós, corresponde às expectativas de uma política de imigração seletiva baseada na raça, tendo a ciência como porta-voz incontestável ¹³³.

O imperialismo estadunidense, então, é justificado por um discurso científico que reconhece a superioridade do homem branco, anglo-saxão e protestante (ou, em inglês, White, Anglo-Saxon and Protestant). Como expresso pelo sentimento do Destino Manifesto, o povo estadunidense tinha uma missão e seguia as vontades da Providência. O avanço da fronteira criara um novo tipo de democracia, livre da corrupção do Velho Mundo. Povos atrasados na escala civilizatória deveriam ser salvos da barbárie e incluídos nesses novos tempos e, caso se opusessem, a dizimação desses indivíduos era justificada pela ciência e pela religião.

É quando os Estados Unidos abandonam seu passado agrário e se afirmam como uma potência industrial, nesse espaço onde ações políticas são justificadas por discursos científicos e religiosos, que surge a figura de um homem branco, alto, de olhos claros, bem apessoado, rude e de origem simples: o *cowboy* “americano”.

¹³¹ OLIVEIRA, op. cit., p. 135.

¹³² Ibid., p. 139-140.

¹³³ Ibid., p. 138-9.

3.2.2. Roosevelt e o *cowboy*

Frederick Turner mostrou como o mundo agrário tinha sido importante para a construção de uma democracia desimpedida dos vícios europeus. O avanço para o Oeste era importante no sentido em que permitia um renascimento do homem comum: nesse contexto, o *farmer* é alçado à categoria de herói nacional. Os primeiros colonos inspirados pela coragem dos irmãos peregrinos do Mayflower e do almirante Cristóvão Colombo tinham sido essenciais para a construção de uma nova democracia. Mas, no tempo em que a fronteira não mais existia como fato físico, a tese de Turner apresentava algumas inconsistências, o que resultou numa série de revisões a partir da década de 1930 ¹³⁴.

O *farmer* serviu aos objetivos do agrarismo estadunidense, mas não encontrava apoio na sociedade urbano-industrial que se formara depois da Guerra de Secessão. Assim, o *cowboy*, o indivíduo solitário que tinha sido eleito como o herói da literatura sobre o Oeste, aparece como a síntese da nacionalidade “americana”. E se antes o Oeste era o lugar da regeneração, agora ele era o lugar do perigo, da selvageria.

As imagens sobre o Oeste estiveram ligadas ao tipo de sociedade que as produzia. A sociedade agrícola produziu a idéia de jardim; a sociedade industrial via o Oeste como lugar selvagem. Mas era frente a este lugar selvagem que a civilização se afirmava. Era como se a civilização precisasse da selvageria contra a qual ela se distinguiria. Ao definir o índio como selvagem já estaria decretado o seu destino. Era o estágio atrasado que deveria ser superado pelo americano branco. Era o avanço inevitável do mais baixo para o mais alto, do mais simples para o mais complexo ¹³⁵.

Theodore Roosevelt, o 26º presidente dos Estados Unidos, foi um dos intelectuais que pensaram numa nova forma de interpretar o Oeste. Assim como Turner, ele também admite que o Oeste é elemento fundamental no sucesso da nação. Para Roosevelt, várias repúblicas falharam porque não souberam evitar o conflito de classes; o Oeste, pois, representava uma “válvula de escape” que tornou a luta de classes desnecessária na América. Assim, “a Constituição e os ‘pais fundadores’ haviam construído um instrumento perfeito, já que haviam tido sucesso ao permi-

¹³⁴ Cf. FOHLEN, op. cit. STADNIKY, op. cit.

¹³⁵ OLIVEIRA, op. cit., p. 141.

tir que o Estado se expandisse territorialmente e fossem preservadas a unidade nacional e a liberdade do indivíduo” ¹³⁶.

Junto a isso, Roosevelt passa a valorizar as virtudes cristãs do amor à casa, à mãe, ao País e a Deus, que estariam presentes no *cowboy*. E esse homem, que foi presidente dos Estados Unidos de 1901 a 1909, incorpora uma série de atributos que confirmam sua tese. Assim como Andrew Jackson que favoreceu os interesses dos pequenos proprietários de terra, Roosevelt é, segundo Oliveira, um homem do destino, guiado por uma luz interior que torna as vitórias inevitáveis; ele é uma mescla da aristocracia com o *ordinary people*, da natureza com a civilização, um arquétipo do herói americano ¹³⁷.

O colono serviu ao agrarismo e o *cowboy* serviu ao imperialismo. Roosevelt vence a batalha de San Juan Hill na Guerra Hispano-Americana, que significou a ocupação de Cuba e das Filipinas, e prova, através da vitória militar, a superioridade da democracia.

Roosevelt se identifica com o *cowboy*, depois torna-se um *cowboy* e vai lutar, de armas na mão, contra inimigo racial e culturalmente inferior, em perfeita sintonia entre a literatura e o novo papel da América como competidor por colônias e por domínio internacional ¹³⁸.

Os homens que tinham construído a nação no Oeste não o fizeram apenas pelos poderes míticos da natureza. Nessa nova perspectiva, a conquista do Oeste comprovava mais uma vez “a superioridade saxã na América e a americana no mundo” ¹³⁹. “Os atributos do homem do Oeste [...] seriam atributos de raça e serviriam para definir a nacionalidade americana como a fusão de uma raça particular com condições ambientais específicas” ¹⁴⁰.

Todas essas discussões políticas e científicas se disseminaram e encontraram terreno fértil nas produções culturais do país, como na literatura, nas artes plásticas e no cinema. O filme de *western* reconhece essas tensões e faz reavalia-

¹³⁶ Ibid., 144-5.

¹³⁷ Idem.

¹³⁸ Ibid., p. 146.

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ Idem.

ções de acordo com a conjuntura de cada época, levando em conta que cada sociedade produziu sua própria interpretação sobre o Oeste, como dito anteriormente.

Também é importante lembrar o que já foi dito por Fernando Vugman. Como citado anteriormente, esse autor diz que, no gênero *western*, é possível perceber um embate entre as forças da civilização e as forças da natureza, e essa batalha pode ser expressa a partir de várias oposições, como o *cowboy* e o índio, o Leste e o Oeste, e outros ¹⁴¹. A partir disso é possível compreender que o gênero *western* sempre trabalhou com a noção de fronteira, nos moldes de Turner, pensando o Oeste como o local de embate entre opostos.

O raciocínio a ser seguido para fins deste trabalho é o de que as fronteiras no *western* foram se tornando cada vez menos definidas: o limite entre a civilização e a barbárie foi se tornando menos rígido com o passar das décadas no século XX. E, se a argumentação de Roosevelt sobre o avanço para o Oeste justificava a morte das chamadas “raças inferiores”, a sociedade estadunidense do pós-Segunda Guerra Mundial não mais conseguia sustentar esse argumento. A conquista do Oeste ganha outra silhueta quando os mitos da fronteira e do *cowboy* começam a ser questionados e, conseqüentemente, desconstruídos. A fronteira não é mais aquela barreira estanque e impenetrável e o *cowboy*, o macho que sempre está acompanhado de um elemento fálico, como o revólver ou o cavalo, revela sua face violenta e racista, distante do herói mitológico colorido no século XIX.

3.3. As fronteiras de John Ford

3.3.1. *Rastros de ódio* e o herói deformado

Texas, 1868. O horizonte contornado pelas imensas rochas do Monument Valley preenche todo o enquadramento da primeira sequência de *Rastros de ódio*. Um homem montado em seu cavalo se aproxima vagarosamente de uma casa de colonos fincada ali no deserto. A família se reúne na varanda para esperar o visitante inesperado e, a pouca distância, reconhecem o *cowboy* que se aproxima: o tio Ethan Edwards.

¹⁴¹ VUGMAN, Fernando Simão. *Western*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. p. 163.

Ethan, personagem de John Wayne, é um viajante solitário, está cansado da viagem e pretende se hospedar na casa do irmão, Aaron. Ele havia lutado na Guerra Civil do lado dos confederados e a maneira como ele se desvencilha das perguntas da família deixa perceber um passado nebuloso que ele prefere esconder: Ethan não explica a origem do saco de moedas novas, sem marcas, que carregava consigo. Além disso, dos discretos olhares trocados entre Ethan e sua cunhada, tem-se a impressão de que, no passado, os dois tiveram um caso amoroso proibido.

Logo depois, Ethan é apresentado a Martin, interpretado por Jeffrey Hunter, um jovem protegido de seu irmão. Martin Pawley é um rapaz forte e viril, de olhos azuis e pele queimada de sol que deixa Ethan desconfortável. Depois de ser atizado pelo *cowboy*, Martin revela que é um descendente de *cherokee*, mas na outra metade é galês e inglês: ele era um mestiço e sua presença era um incômodo para o recém-chegado.

O enredo de *Rastros de ódio* começa quando, depois de uma armadilha, a fazenda de Aaron é atacada por comanches: Aaron, sua esposa e um de seus filhos são assassinados, enquanto as duas filhas, Lucy e Debbie, são levadas pelos índios selvagens. Ethan e Martin se unem para buscarem as duas meninas raptadas e, mais uma vez, os personagens penetram esse território hostil do meio-oeste estadunidense.

Durante essa busca incansável por sua sobrinha, Ethan Edwards é desmascarado diante das lentes de John Ford. Moralmente questionável, Ethan esconde um passado obscuro, que parece envolver adultério e atos criminosos. Diante das circunstâncias da procura pelas sobrinhas, Ethan mostra-se um sujeito insensível e cruel. Despreza a presença de Martin por ele ser mestiço e, depois de muitos anos de uma busca fracassada, Ethan decide que, quando encontrasse sua sobrinha (uma delas foi assassinada pelos índios no meio do deserto), não estaria disposto a deixá-la com vida: vivendo com os comanches, ela não era mais a mesma menina de antes.

Mas, por outro lado, Ethan também parece conhecer a cultura das diversas tribos indígenas. No meio da viagem, quando encontram um índio morto no meio do deserto, Ethan atira em seus olhos com a justificativa de que, sem os olhos, ele

não entraria na terra prometida. Em outro momento, quando ele encontra o chefe comanche que tinha sequestrado sua sobrinha, Ethan mostra que domina o idioma indígena.

Se em *No tempo das diligências*, John Wayne interpreta Ringo Kid que, de cima da carruagem, atira nos índios inimigos para o entusiasmo do espectador, em *Rastros de ódio*, o mesmo John Wayne é o rosto maduro do *cowboy* Ethan Edwards, que prefere ver a sobrinha morta a vê-la comportar-se como uma indígena: uma loucura que é repreendida tanto por Martin quanto pelo espectador desse filme de John Ford.

Para Quinsani e Almeida, *Rastros de ódio* “apresenta uma visão diferenciada do Oeste e do *Western* ao abordar conflitos culturais e étnicos presentes na formação norte-americana”. Mais adiante, afirmam que até 1956, “nenhum *Western* havia tocado tão profundamente na face obscura da construção dos EUA” e isso fez com que esse filme de John Ford fosse mal recebido pelo público e pela crítica da época ¹⁴². *Rastros de ódio* é um representante daqueles *super-westerns*, conscientes de si mesmo, que, impregnados por outros gêneros cinematográficos e questões contemporâneas, revisitam o Oeste e o apresentam sem sua aura mitológica.

O lado negro da conquista do Oeste começa a aparecer com toda a sua crueldade em *Rastros de ódio*: massacres de inocentes, famílias destruídas por conflitos inúteis, culturas arrasadas por interesses sombrios. Tocando em temas delicados como racismo, miscigenação, religião e vingança, esta obra seminal de John Ford propõe-se a gerar intenso debate, ao invés de conceber soluções simplistas ¹⁴³.

Livre do maniqueísmo do *western* clássico, *Rastros de ódio* é um filme anti-racista, mas, ainda assim, suprime a voz dos subalternos, os índios. Martin Pawley é um mestiço que recusa seus ancestrais nativos; Debbie, personagem de Natalie Wood, a sobrinha sequestrada que vive anos com os comanches e passa por um processo de aculturação, tem poucas falas: sua pequena aparição no filme mostra apenas sua expressão assustada; e Scar, o chefe comanche interpretado por Henry

¹⁴² QUINSANI, Rafael Hansen; ALMEIDA, César. The Searchers ou o Western americano por excelência?. *O Olho da História*, n. 16, Salvador (BA), julho de 2011. s/n.

¹⁴³ Ibid., s/n.

Brandon, um ator alemão de olhos azuis, só tem a chance de dizer sobre sua coleção de escalpos ¹⁴⁴.

Os índios não tem voz em *Rastros de ódio*, mas, segundo Marcondes, suas vozes ainda são ouvidas através dos brancos. Ethan, em todo momento, lança mão de saberes indígenas durante sua jornada. John Ford faz com que a representatividade dos índios se manifeste em todo o filme: é “uma não-fala que emerge, um não-discurso que contamina”. Para Marcondes, *Rastros de ódio* coloca os “povos sem história” no presente ¹⁴⁵.

O Oeste continua sendo o lugar da selvageria, mas a fronteira que o separa da civilização está indefinida. O índio, que era o selvagem por excelência, pode agora ser um sujeito nobre e virtuoso, portador de outros atributos valorizados pela civilidade. Enquanto o *cowboy*, que seria um elo entre esses dois opostos, um civilizado em território selvagem, apresenta-se como um herói deformado, de caráter duvidoso e natureza hostil.

Ethan e os personagens principais de *Rastros de ódio* representam, portanto, signos revertidos. Se o western clássico procurava criar uma antítese entre selvageria e civilização, com o *cowboy* sendo um intermediário entre esses dois conceitos, o super-western busca uma completa reversão de valores: o *cowboy* desiste (ainda que sem saber disso) de sua missão integradora, para tornar-se uma valise de plurivocalidade, às vezes representando o oposto daquilo que deveria ser ¹⁴⁶.

Nos Estados Unidos, a dizimação de povos indígenas era justificada por argumentos econômicos, políticos, religiosos e científicos. Seguindo a doutrina do Destino Manifesto, a morte de milhares de indivíduos era um mal necessário para o progresso do país e “*No tempo das diligências* foi o símbolo da celebração do genocídio indígena como algo imprescindível à consolidação da América como nação”

¹⁴⁴ “Os índios dominam um outro estrato da comunicação, e isso tem uma via dupla: ao mesmo tempo em que são identificados por seus gritos de guerra e contatos onomatopaicos (conforme Ethan os reconhece), expondo a expressão dos urros e dos transes, sua não-verbalização é um símbolo de sua desapareição, que também tem orientação dupla: a desapareição real dos índios, com o massacre de suas etnias, e a desapareição supra-real, com a não-representação usual que tiveram que transformar em um meio de vida [...] Por isso que, mesmo sendo *Rastros de ódio* um filme anti-racista, os índios continuam não podendo falar porque, à sua maneira, Ford também concorda que os subalternos da cultura dominante não podem, e não sabem, se representar”. Ver em: MARCONDES; Ciro Inácio. A dessimbolização do faroeste. **Cadernos de Semiótica Aplicada**, Brasília, v. 7, n. 1, jul/2009. p. 6.

¹⁴⁵ MARCONDES, op. cit., p. 11.

¹⁴⁶ Ibid., p. 10.

¹⁴⁷. Mas, na segunda metade do século XX, o assassinato de tantos inocentes passa a ser um incômodo aos estadunidenses e essas tensões são percebidas em *Rastros de ódio*. Por mais que Ethan permaneça com seu discurso racista de “cercar e destruir”, ele tem que aprender a lidar com a presença incômoda de Martin ao seu lado na mesa de jantar. E, como ele parece não poder se adaptar a essa situação, o *cowboy* se torna desnecessário.

Nos minutos finais do filme, Debbie é resgatada e, nos braços de Ethan, é levada para a casa dos Jorgensen, vizinhos dos Edwards que, por todos os anos de busca, esperaram o retorno da menina. Martin reencontra sua noiva, Laurie Jorgensen, interpretada por Vera Miles, que o aguardava ansiosamente. De mãos dadas, todos entram na casa de madeira. Ethan Edwards é o único que permanece do lado de fora. De camisa azul, lenço amarrado no pescoço, botas com esporas e chapéu surrado pelo tempo, Ethan é enquadrado num plano médio do lado de dentro da casa: um espaço que ele nunca poderá se adaptar. Sem hesitar, Ethan dá as costas para a câmera e caminha em direção ao deserto: o espaço do enquadramento é dividido entre o corpo do *cowboy*, o cômodo escuro da casa e as montanhas do Monument Valley. Então, a mesma porta que tinha lhe recebido na primeira cena do filme, se fecha sozinha para o “the end”.



Figura 5: Frame do primeiro plano de *Rastros de ódio*

¹⁴⁷ Idem.



Figura 6: Frame do último plano de *Rastros de ódio*



Figura 7: Frame do último plano de *Rastros de ódio*

Ethan Edwards, o *cowboy* não heroico de *Rastros de ódio*, cumpriu sua missão e parte em direção à natureza, território selvagem, espaço dos conflitos do *western*.

Ethan, o racista, o monstruoso *cowboy* torpe, de índole violenta, assassina e rude, que chega a investir contra Debbie em determinado momento do filme (“viver como os comanches é não estar vivo”), aparentemente se redime. Mas não entra de volta na casa. A cena final é antológica. [...] O que pode significar isso? ¹⁴⁸

Moldado para servir ao imperialismo estadunidense no início do século XX, o *cowboy* é desnecessário: um herói deformado, símbolo de violência e personificação de uma memória incômoda na segunda metade do século. Ethan Edwards não

¹⁴⁸ Ibid., p. 3.

pode mais voltar para casa como os outros personagens: seu destino, como lembrado pela canção cantada nos segundos finais de *Rastros de ódio*, é cavalgar, cavalgar, cavalgar.

A man will search his heart and soul
Go searchin' way out there
His Peace of mind he knows he'll find
But where, oh Lord, Lord where?
Ride away, ride away, ride away ¹⁴⁹.

3.3.2. O crepúsculo de um mito

Hobsbawm diz que o *cowboy* foi um “veículo inusitadamente eficaz para sonhar” nos Estados Unidos: um homem solitário que representa toda uma sociedade ultraindividualista ¹⁵⁰. Mas, assim como os filmes de John Ford, ele também se lembra de aspectos negativos desse mito.

Mas o caubói também representava um ideal mais perigoso: a defesa do americano nativo branco, anglo-saxão, protestante contra os milhões de imigrantes intrusos de raças inferiores. Vem daí o tranquilo abandono dos elementos mexicanos, indígenas e negros, que ainda aparecem nos westerns não ideológicos originais [...]. É nessa altura e dessa maneira que o caubói se torna o ariano esbelto e alto. Noutras palavras, a inventada tradição do caubói é parte da ascensão tanto da segregação como do racismo anti-imigrante; esse é um legado perigoso. O caubói ariano não é, está claro, inteiramente mítico ¹⁵¹.

Os mitos da fronteira e do *cowboy*, pensados por Turner e Roosevelt, passam por um processo de desconstrução ou desmistificação na segunda metade do século XX.

Os movimentos da contracultura nos Estados Unidos a partir dos anos de 1950 passam a denunciar as feridas da sociedade ocidental: o consumismo, os malefícios da guerra, a pobreza, a discriminação racial ¹⁵². O cidadão estadunidense

¹⁴⁹ “Um homem vai procurar seu coração e alma. Vai procurar pela vastidão. Sua paz de espírito ele sabe que vai encontrar. Mas onde, oh Deus, onde? Cavalgando, cavalgando, cavalgando”. Tradução e análise da canção em: QUINSANI; ALMEIDA, op. cit., s/n.

¹⁵⁰ HOBBSAWN, Eric. O caubói americano: um mito internacional? In: _____. **Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 329.

¹⁵¹ Ibid., p. 322.

¹⁵² 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. p. 71.

não se reconhece mais na figura do *cowboy* racista e violento e isso é notado nas produções dos filmes de *western* a partir da década de 1960 ¹⁵³.

o *Western* já não consegue acompanhar a modernização e a revolução de valores da sociedade americana. A produção irá diminuir e os filmes lançados revisitam o gênero questionando-o ¹⁵⁴.

Ethan Edwards, de *Rastros de ódio*, e Wyatt Earp e Thomas Archer, de *Crepúsculo de uma raça*, são modelos dessa reavaliação do *western* feita por John Ford. Se referindo a outro filme de Ford, *O homem que matou o facínora*, Guimarães diz que ali, nos anos 1960, “o cowboy, qual pioneiro que colonizara as terras inóspitas e bravias da fronteira, encerra sua participação na arena histórica” deixando uma nostalgia de um mundo que não mais existe ¹⁵⁵.

John Ford morre em 1973 e seu companheiro, John Wayne, em 1979; dois grandes realizadores do gênero saem de cena para a entrada de novos tempos: época da derrota dos Estados Unidos na guerra do Vietnã, da conquista de novos espaços pelas “minorias” — negros, mulheres, *gays*, índios —, da desatualização definitiva dos mitos e valores sobre os quais o *western* fora construído ¹⁵⁶. Sem se despedir, o *cowboy* vira-se de costas e vai embora.

¹⁵³ É preciso considerar que essas características do *cowboy* são recusadas nesse momento, mas sua masculinidade ainda é exaltada, como em comerciais dos cigarros Marlboro. Além disso, não pode deixar de se levar em conta que essa recusa do *cowboy* não é um consenso na sociedade estadunidense nem nas produções hollywoodianas. No mesmo ano em que a líder indígena Sacheen Littlefeather recusou o Oscar de Melhor Ator em nome de Marlon Brando, Clint Eastwood, um ator e diretor estadunidense conservador, sobe ao palco para entregar o prêmio de Melhor Filme. Antes de anunciar que *O Poderoso Chefão* era o vencedor, Eastwood zomba do discurso da líder indígena e diz que aquele prêmio era em nome de todos os *cowboys* dos filmes de John Ford. A plateia ri e aplaude a piada. The Godfather Wins Best Picture: 1973 Oscars. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Y1qWRdil--A>>. Acesso em: 19 de abril de 2015.

¹⁵⁴ VUGMAN, op. cit., p. 174.

¹⁵⁵ GUIMARÃES, José Eugênio. Western e História: a nostalgia de um mundo findo. **Estudos Sociedade e Agricultura (UFRJ)**, Rio de Janeiro, n. 2, 1994, p. 46.

¹⁵⁶ VUGMAN, op. cit., 175.

Considerações finais

Nos anos cinquenta, Joseph L. Mankiewicz — diretor e roteirista de filmes como *A Malvada*, de 1950, e *Cleópatra*, de 1963 — era o presidente do Sindicato dos Diretores. Hollywood vivia sob a sombra do macarthismo, quando a perseguição anticomunista tornou-se mais intensa nos Estados Unidos, e um grupo liderado pelo cineasta Cecil B. DeMille acusou Mankiewicz de ser um comunista. Convocaram uma reunião e todos os membros do sindicato compareceram ao encontro.

Mankiewicz conta que foi algo terrível. Os depoimentos de DeMille e seu grupo duraram quatro horas e aquilo já se tornava exaustivo. Enquanto ouvia os depoimentos contra si mesmo, Mankiewicz se perguntava como John Ford se posicionaria.

[John Ford] Era algo como o Grande Pai Branco do Sindicato e podia influenciar as pessoas. Mas ele estava ali sentado, perto do corredor, com seu velho boné de beisebol e suas sapatilhas ¹⁵⁷.

Depois do discurso de Cecil B. DeMille, representante do setor conservador da indústria cinematográfica estadunidense, John Ford se levantou e se identificou para os membros presentes, como se ninguém o conhece.

Meu nome é John Ford. Eu faço westerns. Não acredito que haja alguém nesta sala que saiba melhor o que quer o público americano do que Cecil B. DeMille, e certamente sabe como dar o que ele quer. Mas eu não gosto do senhor, C. B., e eu não gosto do que está dizendo aqui hoje. Proponho que demos a Joe [Mankiewicz] um voto de confiança e, em seguida, voltemos para casa para dormir um pouco ¹⁵⁸.

Segundo o próprio Mankiewicz, ir embora foi o que todos fizeram. Esse episódio é narrado no primeiro capítulo da biografia de John Ford escrita por Peter Bogdanovich. Essa e outras histórias são contadas nessa biografia e mostram como Ford era um sujeito excêntrico, que, com tantas manias, tornou-se um mito dentro do próprio gênero *western*.

Esse é John Ford, um cineasta com uma carreira de mais de cinquenta anos que, entre dramas históricos, *westerns*, comédias e musicais, dirigiu e produziu

¹⁵⁷ BOGNADOVICH, Peter. **John Ford**. 3ª ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1991. p. 23. Tradução nossa.

¹⁵⁸ Ibid., p. 23-4. Tradução nossa.

mais de 140 filmes. E, com seus *westerns*, John Ford se dedicou a construir uma memória sobre o Oeste estadunidense e desconstrói mitos sólidos do século XIX com as lentes históricas do século XX.

Esse trabalho pensou sobre a construção e desmistificação do *cowboy*, a aura mitológica da natureza, as histórias do Oeste e o mito da fronteira, mas essa pesquisa se debruçou principalmente sobre a representação dos índios nos *westerns* de John Ford. E, nesse momento, Robert Stam e Ella Shohat contribuem para a justificativa desse tipo de trabalho.

Segundo esses autores, essa abordagem nos estudos de estereótipos é importante no sentido em que revelam “padrões opressivos de preconceito no que à primeira vista poderia parecer um fenômeno aleatório e esporádico”, enfatizam “a devastação psíquica infligida através dos retratos sistematicamente negativos sobre suas vítimas, seja através da internalização do estereótipo, seja através dos efeitos negativos de sua disseminação” e assinalam “a funcionalidade social dos estereótipos, demonstrando que eles não constituem erros de percepção, mas uma forma de controle social” ¹⁵⁹.

Essa pesquisa também se justifica no sentido em que mostra o dissenso dentro da indústria cinematográfica estadunidense. Hollywood não é uma indústria uníssona, que reproduz sistematicamente o discurso hegemônico: o cinema nos Estados Unidos, mesmo as grandes produções produzidas para o mercado, também é feito de discussões, de resistências, de dissenso.

As reivindicações das “minorias raciais” abriram rachaduras que permitiram uma reavaliação na memória coletiva que era produzida pelas películas hollywoodianas. Esse trabalho também reconhece o valor dos movimentos sociais, da luta por direitos. E que esse desejo de mudanças permaneça vivo mesmo depois que as luzes do cinema se acenderem.

¹⁵⁹ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Estereótipo, realismo e luta por representação. In: _____. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 289.

Filmes de John Ford

Fichas técnicas de filmes citados no texto.

Crepúsculo de uma raça. Título original: *Cheyenne Autumn*. Direção: John Ford. Produção: Bernard Smith e John Ford (não creditado). Roteiro: James Webb e Patrick Ford (não creditado). Estados Unidos: Warner Brothers, 1964. 159 min., son., color.

Legião Invencível. Título original: *She wore a yellow ribbon*. Direção: John Ford. Produção: John Ford e Merian C. Cooper. Roteiro: Frank S. Nugent e Laurence Stallings. Estados Unidos: Argosy Pictures e RKO Radio, 1949. 103 min., son., color.

No tempo das diligências. Título original: *Stagecoach*. Direção: John Ford. Produção: Walter Wanger. Roteiro: Dudley Nichols. Estados Unidos: United Artists, 1939. 97 min, son., p&b.

O Cavalo de ferro. Título original: *The Iron Horse*. Direção: John Ford. Produção: William Fox. Roteiro: Charles Kenyon, baseado em argumento de Kenyon e John Russel. Estados Unidos: William Fox, 1924. 11.335 pés, p&b.

O homem que matou o facínora. Título original: *The man who shot Liberty Valance*. Direção: John Ford. Produção: Willis Goldbeck e John Ford. Roteiro: Willis Goldbeck e James Warner Bellah. Estados Unidos: Paramount, 1962. 122 min., son., color.

Paixão de fortes. Título original: *My darling Clementine*. Direção: John Ford. Produção: Darryl F. Zanuck e Samuel G. Engel. Roteiro: Samuel G. Engel e Winston Miller. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1946. 97 min., son., p&b.

Rastros de ódio. Título original: *The Searchers*. Direção: John Ford. Produção: Merian C. Cooper, C. V. Whitney. Roteiro: Frank S. Nugent. Estados Unidos: Warner Brothers, 1956. 119 min, son., color.

Sangue de herói. Título original: *Fort Apache*. Direção: John Ford. Produção: John Ford e Merian C. Cooper. Roteiro: Frank S. Nugent. Estados Unidos: Argosy Pictures e RKO Radio, 1948. 127 min., son., p&b.

Referências bibliográficas

BOGNADOVICH, Peter. **John Ford**. 3ª ed. Madrid: Editorial Fundamentos, 1991.

BROWN, Dee. **Enterrem meu coração na curva do rio**. 8ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

BUSCOMBE, Edward. No tempo das diligências. In: **1001 filmes para ver antes de morrer**. Editor Steven Jay Schneider [tradução de Carlos Irineu da Costa, Fabiano Moraes e Livia Almeida]. Rio de Janeiro: Sextante, 2008. p. 144.

CARREGA, Jorge. Um período maneirista na obra de John Ford. In: **Revista Comunicación**, n. 10, v. 1, 2012.

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. pp. 2267-2276. Disponível em: <<http://www.cih.uem.br/anais/2011/trabalhos/224.pdf>> Acesso em: 17 de março de 2014.

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. pp. 68-74.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

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

FREIRE, Március. Sombras esculpindo o passado: métodos... e alguns lapsos de memória no estudo das relações do cinema com a história. **Fragmentos de Cultura**, Goiânia, v.16, n.9/10, p. 705-719, set./out. 2006.

GALLAGHER, Tag. Cinco Westerns. Publicado originalmente sob o título “Five Westerns” no livro **John Ford: The Man and His Film**. Berkeley: University of California Press, 1986. Traduzido da versão revisada, não publicada e disponibilizada na internet pelo autor em 2007, pp. 307-331. Tradução de Thiago Brito. Disponível em: <<http://johnford.com.br/catalogo.php?id=4>> Acesso em: 25 de junho de 2014.

GARDNIER, Ruy. **Introdução**. Disponível em:

<<http://johnford.com.br/catalogo.php?id=2>> Acesso em: 25 de junho de 2014.

GUIMARÃES, José Eugênio. Western e História: a nostalgia de um mundo findo. **Estudos Sociedade e Agricultura (UFRJ)**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 41-49, 1994.

HOBBSAWN, Eric. O caubói americano: um mito internacional? In: _____. **Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. pp. 310-329.

JULIER, Laurent e MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac, 2009.

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

_____. James Fenimore Cooper e a conquista do Oeste nos Estados Unidos na primeira metade do século XIX. **Revista Diálogos**, DHI/UEM, v. 7, p. 11-24, 2003.

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

KORNIS, Mônica. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 237-250.

LAGNY, Michèle. História e Cinema. In: GARDIES, René. **Compreender o Cinema e as Imagens**. Lisboa: Texto e Grafia, 2008.

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

MARÍAS, Miguel. A profundidade de Ford. Publicado originalmente sob o título “Ford’s Depth” na revista eletrônica **Rouge**, número 7, 2005. Tradução de Tiago Lyra. Disponível em: <<http://johnford.com.br/catalogo.php?id=3>> Acesso em: 25 de junho de 2014.

NIGRA, Fábio. **Hollywood y la historia de Estados Unidos**. La fórmula estadunidense 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.

PECEQUILO, Cristina Soreanu. Os Estados Unidos longe do mundo: o começo da política externa (1776 a 1898). In: PECEQUILO, Cristina Soreanu. **A política externa na dos Estados Unidos**: Continuidade ou mudança? 2ª ed. ampl. atual. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

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. pp. 179-218.

QUINSANI, Rafael Hansen; ALMEIDA, César. The Searchers ou o Western americana no por excelência? **O Olho da História**, n. 16, Salvador (BA), julho de 2011.

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 Reis. John Ford, o índio e o *western*: representações do nativo em *Crepúsculo de uma raça*. In: **II Seminário de História e Cultura: imagens na escrita da História**, 2014, Uberlândia. Anais do II Seminário de História e Cultura: imagens na escrita da História, 13, 14 e 15 de maio de 2014. Uberlândia, Minas Gerais: UFU, Instituto de História, 2014. pp. 1-8.

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.

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

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

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

STADNIKY, Hilda Pívaro. Fronteira e mito: Turner e o agrarismo norte-americano. **Técnica Administrativa**. Geografia Econômica, v. 6, n. 2, dez. 2007. Disponível em: <http://www.cyta.com.ar/suplementos/gecon/articulos/articulos_archivos/geo_v_6_n2_a4.pdf> Acesso em: 23 de maio de 2015.

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

WITTSTOCK, Laura Waterman; SALINAS, Elaine J. **A Brief History of the American Indian Movement.** Disponível em: <<http://www.aimovement.org/ggc/history.html>> Acesso em: 17 de março de 2014.

ZIERER, Otto. **O Faroeste:** História da América desde 1800 até 1870. Tradução de Lúcia Jordão Villela. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1965.