



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES – CH
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA- UAHG
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH

ALLAN KARDEC DA SILVA PEREIRA

**IMAGENS QUE PENSAM O *OUTRO*: O ÍNDIO NO CINEMA DE JOHN
FORD**

Campina Grande/PB

Abril/2015

**IMAGENS QUE PENSAM O *OUTRO*: O ÍNDIO NO CINEMA DE JOHN
FORD**

ALLAN KARDEC DA SILVA PEREIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História/UFCG, na Linha de Pesquisa Cultura, Poder e Identidades, como requisito final para a obtenção do título de Mestre em História, sob a orientação do Professor Doutor Celso Gestermeier do Nascimento.

Campina Grande/PB

Abr./2015

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL DA UFCG

P436i Pereira, Allan Kardec da Silva.
Imagens que pensam o *outro*: o índio no cinema de John Ford/
Allan Kardec da Silva Pereira. – Campina Grande, 2015.
187 f.: il. color.

Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de
Campina Grande, Centro de Humanidades, 2015.

"Orientação: Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento".
Referências.

1. História e Imagem. 2. Cinema de John Ford. 3. Imagem do
Índio. I. Nascimento, Celso Gestermeier. II. Título.

CDU 930.85(043)

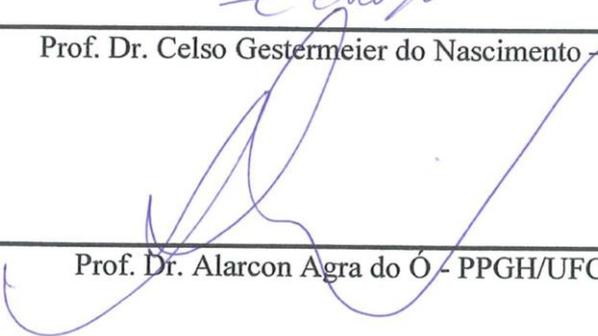
ALLAN KARDEC DA SILVA PEREIRA

IMAGENS QUE PENSAM O *OUTRO*: O ÍNDIO NO CINEMA DE JOHN
FORD

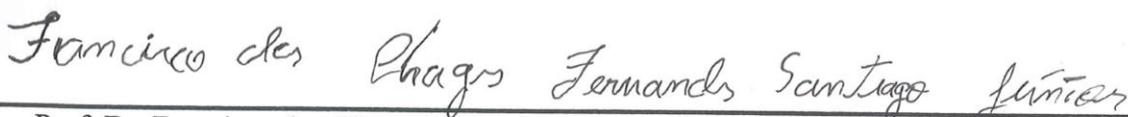
Banca Examinadora



Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento - PPGH/UFCG (Orientador)



Prof. Dr. Alarcon Agra do Ó - PPGH/UFCG (Examinador Interno)



Prof. Dr. Francisco das Chagas F. Santiago Júnior - PPGH/UFRN (Examinador Externo)

Campina Grande/PB

Abr./2015

Para Minha mãe e meu avô, Otacílio, meus dois
pilares.

Um dia então – como a borboleta que rompe sua crisálida -, a imagem estoura, cintila por um breve instante, antes de levantar voo, de desaparecer momentaneamente. Ela parte. Ela se dissolverá talvez ou será esquecida, dentro de seu tempo histórico. Nunca, todavia, se perderá. Quando a reencontrarmos, dez ou mil anos mais tarde, quando ela se reapresentará a outros olhares – longe do momento inaugural que a tinha feito nascer antes de levantar voo -, a imagem não será mais a mesma. Sob outra forma, carregará, no entanto, a memória de um passado que a atualizará e a ritualizará novamente. (...) As imagens estão sempre de viagem, de passagem: sempre elas pensam. A imagem – mesmo abstrata – não escapa a essa condição originária de errante, ávida, à procura de um destino sem fim, numa peregrinação incansável.

(Etienne Samain)

AGRADECIMENTOS

Serge Daney, crítico de cinema dos mais importantes a escrever na *Cahiers du Cinéma*, cunhou a expressão “cine-filhos” como alternativa ao vocábulo “cinéfilos”. Basicamente, ele queria exaltar a importância do cinema na sua formação. Pois bem, meu primeiro agradecimento, enquanto “cine-filho” será a todos os filmes que no instante em que os vi, fui olhado de volta. Filmes esses que carrego em minha memória de agora em diante. Filmes que, acredito, me fizeram uma pessoa mais humana, mais feliz, mais cética com várias verdades estabelecidas etc. Meu corpo, meu cotidiano, meu pensamento é atravessado incessantemente pela melodia do olhar, de que falava o cineasta Nicholas Ray.

O incentivo em casa é sempre de grande importância, portanto, agradeço, em especial, à minha mãe, meus avós e demais familiares, que sempre acreditaram no meu potencial. Da mesma forma, sou grato aos poucos e bons amigos que a vida me deu: Willams Lucian, Taianny Marques, Carlos Luã, Heverton Damodara, Lanna, Larissa Martins, Arthur Marcell, Felipe Silva e Nóbrega, Ray e Raimar, Gaby e Vinícius, Renan Beltrão, Annie Tarsis, Paulo Souto Maior, Fabinho, Nataly, Diego Silva, Priscila, Ana Caline, Jaqueline, Sérgio Ítalo, Cristina, Edson Henrique e Diego “Buiu”. Agradeço à Thaynar Ramos, pelo incentivo imenso que tive durante o processo de mestrado. Sou grato ao apoio de Tatiane Ramos, Bruno Lima e Iego Ravel. Agradeço a meus interlocutores cinematográficos virtuais, em especial aos colegas de blog: Bernardo Brum, Guilherme Bakunin. Agradeço à disponibilidade e dicas oferecidas pelos professores Arthur Ávila (UFRGS), Eduardo Morettin (USP), Ana Paula Spini e Monica Campo (UFU), bem como às exortações de Filipe Furtado e Luiz Soares Júnior, da revista Cinética.

Quero deixar expressa a minha gratidão incomensurável a Celso Gestermeier, meu orientador e amigo, desde a graduação. Uma pessoa pelo qual nutro uma profunda admiração. Exemplo de humildade intelectual. Muito desse texto se deve a sua capacidade, e a nossa identificação conjunta com as imagens fordianas.

Igualmente, sou grato aos professores do PPGH-UFCG, em especial: Gervácio Aranha, figura de uma inteligência e humildade poucas vezes vista, quero agradecer-lhe pela confiança em me convidar para ser seu estagiário na disciplina Teoria da História na graduação. Sou muito grato aos seus elogios e confiança depositada; ao professor José Otávio, por sempre ter confiado em mim enquanto pesquisador; a professora Juciene Ricarte, com sua alegria e humildade intelectual contagiante; ao professor Luciano Mendonça, exemplo de “historiador missionário” pelo qual tenho grande admiração e respeito; ao professor Severino

Cabral, pela humilde disponibilidade no empréstimo de livros, bem como nos ensinamentos que desde a graduação ele me deu, lhe tenho como um exemplo de intelectual ético; aos professores Benjamin Montenegro, Marinalva Vilar, Regina Coeli, Iranilson Buriti, João Marcos Leitão. Aos professores Edson Hely e Faustino Teatino, pelas valiosas contribuições à minha pesquisa no processo de Qualificação.

Quero dizer, também, que fui imensamente feliz pela turma que tive no mestrado. Seus elogios e insetivos me motivaram sobremaneira. Tenho uma gratidão sem palavras à contribuição e leitura criteriosa do colega Max Alves, aos incentivos do meu “irmão de alma” Victor Rafael, à figura sem igual de Ciro Linhares, ao extrovertido Renato Elias, ao colega de londa data, Alisson Pereira (vulgo “Piu-Piu”), Pedro Nicácio, Rafael Abreu, pelos ótimos diálogos que tivemos sobre nossos filmes, Ronald Filho e Raimundo Bitencout, Edson Silva. Agradeço também às estimadas colegas Edivania Granja, Anne Gama, Gilmara Tavares, Karol Timbira, Tatiane Vieira e a todos os demais, meu muito obrigado pela harmoniosa convivência que tivemos.

Agradeço à CAPES, pelo apoio financeiro e incentivo à pesquisa brasileira. Igualmente, devo considerações importantes aos funcionários do PPGH. Agradeço à disponibilidade e antenciosidade da minha banca: professor Santiago Jr. (UFRN), examinador externo, cuja pesquisa de doutorado transformou imensamente minha forma de ver o diálogo entre cinema e história. Muito dessa pesquisa é fruto da interlocução que faço com seu trabalho; ao professor Alarcon Agra do Ó (UFCG), que tenho uma admiração espetacular pelas provocativas e estimulantes aulas no mestrado. Por fim, agradeço à Deus, por ter me dado forças e confiança no meu trabalho.

RESUMO

O presente estudo aborda a imagem do índio no cinema de John Ford. Para além de uma mera descrição dos filmes, empreendemos uma modalidade de análise que também se detém aos aspectos de produção do filme, sua circulação e consumo, além do seu poder de provocar pensamentos sobre os indígenas e a história americana. Dessa forma, cientes de que a imagem é atravessada por inúmeras temporalidades, que se digladiam em seu interior, destacamos o que Georges Didi-Huberman vai chamar de *imagens sintomáticas*, que nos permitiram pensar a sobrevivência de formas da tradição western, inventada no século XIX. O uso que fazemos de diversas figuras, entretanto, procura fugir de sua típica instrumentalização como “ilustração” do discurso escrito. As imagens em nosso estudo, por outro lado, aparecem enquanto propositoras de pensamento ao texto. Inicialmente, empreendemos uma análise de como o western é inventado enquanto tradição no século XIX nos Estados Unidos. Em seguida, discutiremos como esse arquivo de imagens sobrevive no cinema de John Ford, desde o filme *O Cavalo de Ferro*, em 1924, até *Crepúsculo de uma Raça*, em 1964. Quanto à temporalidade foi preciso apropriar-se do modelo anacrônico de análise das imagens defendido por Georges Didi-Huberman. Do mesmo modo, com Etienne Samain, buscamos discutir como essas imagens pensam e nos convocam a pensar os índios, esse *Outro* de que falamos.

Palavras-chave: História e Imagem; Cinema de John Ford; Imagem do índio;

ABSTRACT

This study addresses the image of the Indian in the John Ford cinema. Beyond a mere description of the films, we undertook a mode of analysis that also owns the film production aspects, circulation and consumption, in addition to their ability to provoke thoughts on Indigenous and American history. Thus, aware that the image is crossed by numerous temporalities that battle it out inside, we highlight what Georges Didi-Huberman will call *symptomatic images* which allow us to think the survival of the western tradition forms, invented in the nineteenth century . Our use of several figures, however, seeks to escape his typical instrumentation as "illustration" of the written speech. The images in our study, on the other hand, appear as propositoras of thought to the text. Initially, we undertook an analysis of how the western tradition is invented while in the nineteenth century in the United States. Then discuss how this image file survives in the John Ford film, from the movie *The Iron Horse* in 1924 to *Cheyenne Autumn* in 1964. As for the temporality had to take ownership of the anachronistic model of analysis of images defended by Georges Didi-Huberman. Similarly, with Etienne Samain, we discuss how these images think and summon us to think the Indians, this *Other* that we speak.

Keywords: History and Image; John Ford Cinema; Image of the Indian.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Vista Interior da Loja de Medicina - Cerimonia Mandan O-kee-pa,1832.....	28
Figura 2 - Comanches meeting the Dragons, George Catlin, 1834-1835	29
Figura 3 - Pigeon's Egg Head (The Light) Going to and Returning from Washington, George Catlin, 1837-39.....	32
Figura 4 - On the plains, Indians attacking Butterfield's overland dispatch coach - Theodore Russel Davis, 1866.	38
Figura 5 - "A School for Savages; or, Teaching the Young Idea not to Shoot" - Frank Bellew, 1869	39
Figura 6 - Cheyenne Indians attacking a working party on the Union Pacific Railroad, T.R. Davis, 1867.....	41
Figura 7 - Left: "Unnaturalized." Right: "Naturalized.", Henry Worrall In Buffalo Land: An Authentic Account Of The Discoveries, Adventures And Mishaps Of A Scientific And Sporting Part In The Wild West, 1872.	42
Figura 8 - "We Struck Some Boggy Ground", Frederick Remington, 1898.....	45
Figura 9 - Old Smoke, Frederic Remington, 1982.....	46
Figura 10 - To the Rescue. Buffalo Bill's Wild West, 1894.....	48
Figura 11 - The Iron Horse, Fox Film Corporation, 1924.....	65
Figura 12 - American Progress, John Gast, 1872.....	66
Figura 13 - Deroux à frente dos Cheyenne (Cena de <i>O Cavalo de Ferro</i>)	67
Figura 14 - O primeiro close ameaçador em Deroux (Cena de <i>O Cavalo de Ferro</i>).	68
Figura 15 - A hora do escalpo do sr. David Brandon (Cena de <i>O Cavalo de Ferro</i>).....	68
Figura 16 - Deroux convence os Cheyenne a impedir o avanço da locomotiva (Cena de <i>O Cavalo de Ferro</i>).	71
Figura 17 - O confronto entre duas culturas diferentes em plano aberto (Cena de <i>O Cavalo de Ferro</i>).	71
Figura 18 - Um índio escondido atira em um dos trabalhadores da ferrovia (Cena de <i>O Cavalo de Ferro</i>).	73
Figura 19 - A melodramática morte de um personagem branco do filme (Cena de <i>O Cavalo de Ferro</i>).....	73
Figura 20 - Plano final de O cavalo de Ferro retomando o enquadramento da foto de Andrew J. Russel (Cena de O Cavalo de Ferro).....	74
Figura 21 - "Joining of the rails at Promontory Point", Andrew J. Russel, 1869.	74
Figura 22 - "The Last Spike", Thomas Hill, 1881.	74
Figura 23 - Ao fundo, os batedores Pawnee (Cena de <i>O Cavalo de Ferro</i>).	74
Figura 24 - O silêncio penetrante do informante Cheyenne (Cena de <i>No Tempo das Diligências</i>).	79
Figura 25 - A chegada em Dry Fork. (Cena de <i>No Tempo das Diligências</i>).	81
Figura 26 - A chegada em Dry Fork. (Cena de <i>No Tempo das Diligências</i>).	82
Figura 27 - A chegada em Apache Wells: a entrada vigiada por vaqueiros (Cena de <i>No Tempo das Diligências</i>).	82

Figura 28 - Aparição de Yakima, com os vaqueros ao fundo. (Cena de <i>No Tempo das Diligências</i>).	84
Figura 29 - Ringo Kid do lado de fora da cerca convida Dallas para seu sonho pastoral (Cena de <i>No Tempo das Diligências</i>).....	86
Figura 30 - Plano aberto onde o medo torna-se imagem na trama (Cena de <i>No Tempo das Diligências</i>).	87
Figura 31 - Finalmente, a aparição de Geronimo (de preto). (Cena de <i>No Tempo das Diligências</i>).	87
Figura 32 - “Approach the white man”, Charles M. Russell, 1897.....	88
Figura 33 - Hatfield prepara-se para matar sra. Mallory e protege-la de um “destino pior que a morte” (Cena de <i>No Tempo das Diligências</i>).	90
Figura 34 - A primeira aparição dos Apaches (cena de <i>Sangue de Herói</i>).	99
Figura 35 - Estamos sob o ponto de vista Apache, York e Beaufort são estranhos naquele espaço (cena de <i>Sangue de Herói</i>).....	101
Figura 36 - York cordialmente cumprimenta Cochise (cena de <i>Sangue de Herói</i>).....	101
Figura 37 - Soldado da Cavalaria galopando freneticamente (cena de <i>Legião Invencível</i>). .	105
Figura 38 - Grupo de índios persegue um soldado da Cavalaria (cena de <i>Legião Invencível</i>).	105
Figura 39 - Índias assimiladas à comunidade militar, de relance (cena de <i>Legião Invencível</i>).	106
Figura 40 - Duas índias assimiladas à comunidade militar (cena de <i>Legião Invencível</i>).....	108
Figura 41 - Grupo de índias, que vivem na parte externa do Forte, cumprimentam os soldados (cena de <i>Legião Invencível</i>).....	108
Figura 42 - Pony That Walks e Brittles, antigos inimigos, conversam sobre paz (cena de <i>Legião Invencível</i>).	111
Figura 43 - Prisioneiro indígena chega em Fort Starke (cena de <i>Rio Grande</i>).	113
Figura 44 - Soldados indígenas assimilados ao exército americano (cena de <i>Rio Grande</i>)..	113
Figura 45 - Corpos indígenas expostos (cena de <i>Rio Grande</i>).....	114
Figura 46 - Índios bêbados, com vestimentas dos soldados da Cavalaria de mataram (cena de <i>Rio Grande</i>).....	117
Figura 47 - “Índios Diabólicos”, em frente a um local sagrado (cena de <i>Rio Grande</i>).....	117
Figura 48 - Jovem comandante Navajo sendo condencorado por bravura, (cena de <i>Rio Grande</i>).....	120
Figura 49 - : Na face de Lucy, a expressão do pavor (cena de <i>Rastros de Ódio</i>).	128
Figura 50 - A sombra do índio Scar envolve o semblante de terror na face de Debbie Edwards (cena de <i>Rastros de Ódio</i>).	129
Figura 51 - A expressão soturna de Scar antes de sequestrar Debbie (cena de <i>Rastros de Ódio</i>).....	129
Figura 52 - Corpo do Comanche encontrado no deserto (cena de <i>Rastros de Ódio</i>).	131
Figura 53 - A distinta lógica econômica dos índios (cena de <i>Rastros de Ódio</i>).	132
Figura 54 - O cruel massacre da Cavalaria (cena de <i>Rastros de Ódio</i>).....	133
Figura 55 - Ecos do massacre aos Cheyenne no rio Washita, no século XIX (cena de <i>Rastros de Ódio</i>).....	134

Figura 56 - Jovens resgatadas, em estado de loucura e infantilidade (cena de <i>Rastros de Ódio</i>).....	135
Figura 57 - O ódio de Ethan parece atingir o seu máximo (cena de <i>Rastros de Ódio</i>).	135
Figura 58 - A encarada de Ethan e Scar, como se estivessem em frente um espelho (cena de <i>Rastros de Ódio</i>).....	136
Figura 59 - Uma “imagem ventre” (cena de <i>Rastros de Ódio</i>).	139
Figura 60 - Público na estreia de <i>Rastros de Ódio</i>	144
Figura 61 - A entrada em cena nada épica dos Comanches (cena de <i>Terra Bruta</i>).	150
Figura 62 - “Compra e venda de carne humana” (cena de <i>Terra Bruta</i>).	151
Figura 63 - Como uma fera, o selvagem Running Wolf atrai os olhares sedentos de exotismo dos colonos (cena de <i>Terra Bruta</i>).	153
Figura 64 - A bíblia é “arma” utilizada pelo reverendo Clegg, no “juízo” de Running Wolf (cena de <i>Terra Bruta</i>).	155
Figura 65 - Virada dramática. Momento em que Running Wolf, ao lado da irmã (incapaz de deter a fúria dos colonos), reconhece o som de sua caixinha de música(cena de <i>Terra Bruta</i>).	155
Figura 66 - Quando a convivência parecia ser possível (cena de <i>Caravana de Bravos</i>).	156
Figura 67 - Todos os olhares convergem para Elena, pressionada ao fundo do quadro (cena de <i>Terra Bruta</i>).	158
Figura 68 - Feito abutres ao redor das presas, os olhares da alta sociedade encaram a rica viúva e o jardineiro da família. “Excessivamente bronzeado”, diz uma das presentes. (cena de <i>Tudo que o Céu Permite</i>).....	159
Figura 69 - Criança Cheyenne desenha um búfalo (cena de <i>Crepúsculo de uma Raça</i>).....	168
Figura 70 - A assimilação passa por uma nova percepção do futuro, que será dominado pelo trem (cena de <i>Crepúsculo de uma Raça</i>).	168

Sumário

QUESTÃO COLOCADA	13
CAPÍTULO 1 – O WESTERN COMO UMA TRADIÇÃO INVENTADA: O PERCURSO DA IMAGEM DO ÍNDIO DO SÉC. XIX AO SÉC. XX	20
1.1 – UM CONTRATO ANTI-SOCIAL: O LUGAR DO ÍNDIO NA CONSTITUIÇÃO AMERICANA (1787)	21
1.2 - COLONIZAR O IMAGINÁRIO: OS ÍNDIOS NOS DIÁRIOS DE LEWIS E CLARK (1804-1806)	23
1.3 – PINTAR CONTRA O ESQUECIMENTO: OS ÍNDIOS NA PINTURA DE GEORGE CATLIN (1796-1872)	27
1.4 – ÍNDIOS DISTANTES NO TEMPO: A NOSTALGIA PELAS “NOBRES RAÇAS” EM FENIMOORE COOPER (1789-1851).....	33
1.5– DAS <i>DIME NOVELS</i> AOS PERIÓDICOS: IMAGENS DE ÍNDIOS HOSTIS (1860-1880)..	36
1.6 - HEROISMO DA CAVALARIA: A ARTE DE FREDERIC REMINGTON (1861-1909).....	44
1.7 - BUFFALO BILL: ENCENAR, RECORDAR E VIVER O <i>VELHO OESTE</i> (1846- 1917).....	46
1.8 - A DEMOCRACIA NA FRONTEIRA: FREDERICK JACKSON TURNER E O DESTINO DO HOMEM AMERICANO (1861-1932).....	51
1.9 - IMAGENS QUE MIGRAM PARA O CINEMA: RECONSTRUIR O PASSADO OU NARRAR OS FEITOS DO IMPÉRIO?.....	54
CAPÍTULO 2 – PROJEÇÕES DO MEDO, ASSIMILAÇÕES POSSÍVEIS (1924-1950)	64
2.1 – PERCALÇOS NO CAMINHO DO PROGRESSO: A IMAGEM DO ÍNDIO EM <i>O CAVALO DE FERRO</i> (1924)	65
2.2 – O MEDO DO <i>OUTRO</i> E UMA “DOENÇA SOCIAL CHAMADA PRECONCEITO” EM <i>NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS</i> (1939)	77
2.3 - <i>SANGUE DE HERÓI</i> (1948): IMPRIMA-SE A LENDA, FILME OS FATOS.....	94
2.4 - <i>LEGIÃO INVENCÍVEL</i> (1949): SEM ESPAÇO PARA VELHOS GUERREIROS	104
2.5 - <i>RIO GRANDE</i> (1950): REGENERAÇÃO PELA VIOLÊNCIA E BESTIALIDADE INDÍGENA	111
CAPÍTULO 3 – CONVIVER COM O <i>OUTRO</i>, É POSSÍVEL? (1956-1964)	123
3. 1 - <i>RASTROS DE ÓDIO</i> (1956): O <i>OUTRO</i> QUE HÁ EM MIM.....	126
3.2 - <i>TERRA BRUTA</i> (1961): A INCAPACIDADE DE CONVIVER COM O <i>OUTRO</i>	147
3.3 - <i>CREPÚSCULO DE UMA RAÇA</i> (1964): A ÚLTIMA JORNADA DE “NATANI NEZ”	162
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	171
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E CINEMATOGRAFICAS	177
GLOSSÁRIO DE TERMOS CINEMATOGRAFICOS	186

QUESTÃO COLOCADA

Estava nos idos de 2011. Fazia dois anos que tinha começado a levar mais a sério o ato de ver filmes, quando assisti pela primeira vez *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956), filme de um até então desconhecido John Ford. Uma cena em especial me chamou atenção: víamos a sombra ameaçadora do índio Scar pairando sobre Debbie Edwards, antes que ele raptasse aquela criança, que instantes atrás teve sua família massacrada por um grupo de Comanches que ele liderava. Aquela imagem irrompe como *sintoma* na trama, desencadeando a busca (que dá título ao filme) da criança sequestrada. Ao mesmo tempo, cria uma grande similaridade com o que Ella Shoat e Robert Stam vão chamar de “fantasia de resgate”, um “*tópos* colonial” em que uma mulher branca deve ser resgatada das mãos de seus sequestradores *selvagens*. Uma narrativa com grande circulação no imaginário americano desde *A narrative of the Captivity and Restoration of Mrs. Mary Rowlandson* ainda no séc. XVII. (SHOAT & STAM, 2006, p. 263).

Essa imagem ligada a uma “fantasia de resgate” ressurgiria em outro momento de minha carreira acadêmica: em uma nota de rodapé de minha monografia no Bacharelado em História, intitulada “*Uma Cidade em Ruínas: representações decadentes de Nova York em Taxi Driver (1976)*”, concluído em 2013, na Universidade Federal de Campina Grande. Na ocasião, questionei as notórias similaridades (intencionais, vale ressaltar) entre *Rastros de Ódio* e *Taxi Driver*. Não apenas por retornar a uma “fantasia de resgate”, mas pelo complexo jogo que ambos os filmes estabelecem entre violência e racismo.

Durante a elaboração da monografia, trabalhar uma obra cinematográfica mostrou ser uma tarefa mais árdua do que muitos (inclusive eu) supunham. Estar diante da imagem, percebi, é estar diante de aporias que alguns modelos de historiografia tradicional não dariam conta. Notei que buscar um significado, uma “forma pura”, no filme seria um ato vão. *Taxi Driver* acabou por lançar-me em múltiplas possibilidades compreensivas. A obra era muito mais do que um *objeto* por mim especificado. Ela própria possuía uma historicidade que ia além do ato de fabricação, pois as imagens cinematográficas só *encarnam* a partir da participação de nossas imagens mentais. Eis porque a *recepção* ao filme tenha sido o grande dilema que nos surgiu na pesquisa. A solução, acreditávamos, seria descrever o “contexto”, o “*olho* da Nova York dos anos 1970”, como forma de situar as possibilidades de produção e recepção do filme estudado: analisamos obras musicais, outros filmes, jornais da época, além de crônicas sobre o período. Porém, vimos que ao estabelecermos uma ligação direta entre o filme e aquele *Zeitgeist* (o “clima” ou o “contexto” da época) não daríamos conta da

complexidade própria daquelas imagens. Descobri que “o tempo da imagem não é o tempo da história em geral”, pois “uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 33-34).

O interesse por desenvolver o pensamento a partir das dúvidas lançadas naquele trecho me levou a algumas conversas com o orientador, Celso Gestermeier do Nascimento, nas quais pensamos juntos em dar continuidade às inquietações da nota de rodapé, dessa vez no cinema de John Ford. Duplo desafio: refletir sobre as dúvidas epistemológicas advindas da experiência monográfica e trabalhar um recorte pouco estudado em uma cinematografia com pouca bibliografia em língua portuguesa.

Já no Mestrado em História, durante as leituras realizadas no estudo dirigido “História e Cinema”, com o professor Celso Gestermeier, vimos que não devemos tomar o cinema apenas como mero *objeto* ou *documento* (num sentido positivista) para a história, pois, como observa Ulpiano Meneses, “documento é aquilo capaz de fornecer informações a uma questão do observador”, sendo aconselhável, portanto considerar as imagens como “parte viva de nossa realidade social”. (MENESES, 2003, p. 29). Francisco Santiago Júnior recorda que com o avanço da história cultural, o cinema foi tomado como *representação*, pensando esse conceito a partir de Roger Chartier. Porém, rompendo com esse modelo, o mesmo autor acredita que a noção de “cultura visual” permite ao historiador “conciliar uma história de usos e apropriações com uma história das possibilidades sociais abertas pela visualidade” (SANTIAGO JR. 2009, p. 21).

Ulpiano Meneses notava que a História, enquanto disciplina, estaria à margem das investidas operadas por diversos outros campos das ciências humanas e sociais, no que diz respeito tanto às fontes visuais, quanto à problemática da visualidade. O prognóstico, mais de dez anos depois, ainda que menos pessimista, é desanimador. Muitos historiadores ainda propõem “iluminar as imagens com informação histórica externa a elas”, de forma que muitas imagens ainda são usadas como *ilustração* de um discurso, ou seja, “confirmação muda de conhecimento produzido a partir de outras fontes”. Seria, então, necessário:

percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo, a que agora cumpre acrescentar a ação. As imagens não têm sentido em si, imanentes. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor, e assim por diante. (...) Daí também a importância de retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens (MENESES, 2003, p. 21 passim 28).

Essa exortação a seguir uma *biografia das imagens* nos leva a buscar interlocuções com o pensamento de historiadores da imagem como o alemão Hans Belting (2014) e o francês Georges Didi-Huberman (2010; 2011; 2013a e 2013b).

O pensador das artes visuais, Hans Belting, propõe uma “abordagem antropológica da imagem”, que procura encarar a imagem não apenas como produto de determinado *meio* (termo aqui entendido como cinema, fotografia ou pintura, por exemplo), mas também como produto de nós próprios, visto que o homem produz imagens (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que estão em constante confronto com outras imagens do mundo visível. Nessa “interação entre *imagem, corpo e meio*”, o autor acredita que as imagens apoiam-se em dois atos simbólicos operados pelo nosso corpo, que seria o responsável tanto pela *fabricação*, quanto pela *percepção* das imagens. O significado das imagens, o seu “que” não pode compreender-se sem o seu “como”, pois esse é regulado pelos *meios de suporte* em que nós percebemos a imagem (BELTING, 2014, p. 10-11). Daí porque, a imagem possua um caráter migrante, transite de um *meio* para outro, num percurso que, certamente altera a percepção pessoal:

a relação com a imagem deve ser pensada agora em termos de projeção, incorporação e, mais ainda, em termos de *penetração mútua*. O que os homens colocam diante dos olhos (afrescos, quadros [poderíamos, pensar filmes, também...], esculturas), aquilo com que cobrem o corpo para oferecer a si mesmos como espetáculo (adornos, adereços, roupas), tudo isso (...) visa a uma penetração recíproca da imagem física e da imagem psíquica (...). Toda imagem parte do corpo e volta para o corpo (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 345-346).

Nesse ato de percepção, *animamos* as imagens. Um ato simbólico passível de historicizar, e que é determinado tanto pelas diferenças culturais de quem o realiza, quanto pelas técnicas, pelas possibilidades oferecidas pelos *meios de suporte* das imagens. Veremos, portanto, não apenas um conjunto de filmes, distintos quanto a possibilidade do seu *meio* (entendendo esse, aqui, como o sistema de estúdios de Hollywood), como também, uma diversidade de possibilidades de espectadores, variáveis de acordo com o tempo de produção do filme, o lugar de exibição, o lugar social dos sujeitos, a provável memória visual que o atravessa etc.

Essa migração das imagens não obedece a uma teleologia desprovida de latências, de desvios. Para Didi-Huberman, a temporalidade da imagem é *anacrônica*. Seu *modelo fantasmal da história* considera que “o presente se tece de muitos passados”. O *Agora* seria

marcado por sobrevivências do *Outrora*. Uma permanência de traços culturais que não seriam exprimidos enquanto uma *essência*, um traço totalizante, um arquétipo, mas, ao contrário, como um *sintoma*, que na leitura de Freud empreendida pelo autor, seria um “traço de exceção, uma coisa deslocada”. O termo warburguiano *sobrevivência* (*Nachleben*) das imagens não deve ser entendido como um “retorno puro e simples do mesmo”. É preciso atentar para a relação *anacrônica* que esse retorno estabelece com as especificidades do presente e do lugar. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 46-47).

Didi-Huberman acredita que o anacronismo seria a verdadeira “pedra no sapato” de grande parte da historiografia dos *Annales* desde que Lucien Febvre chamou-lhe de “o maior pecado de todos”. Problematizando tal aporia, o autor rechaça veementemente as posturas historiográficas que buscam compreender o passado a partir de chaves desse mesmo passado, como o faz Michael Baxandall (1991), em sua tentativa de buscar as “ferramentas mentais” que estabeleceriam os padrões de intenção do “olho do *Quattrocento*”. Contra esse modelo que busca uma “concordância eucrônica”, Didi-Huberman sugere um modelo temporal anacrônico capaz de expressar “a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação” das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 38-39). Para ele, é preciso entender que um artista pode muito bem *manipular tempos* que não eram seus, pois a imagem não deve ser pensada meramente a partir de um ângulo convencional do “artista e seu tempo”. O modelo anacrônico de visualidade exige que pensemos a memória da imagem e do artista, ou seja, um “artista contra seu tempo”, que manipula (inconscientemente ou não) um passado histórico na imagem. Portanto, a história das imagens é uma “história de objetos temporalmente impuros, complexos, sobredeterminados. É uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos ou anacrônicos” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 46).

Essa “migração das imagens”, de Hans Belting, e a “sobrevivência das imagens”, de Didi-Huberman, permite-nos pensar a *origem* (aqui entendida enquanto um *sintoma*, ou seja, uma “novidade” sempre inacabada) do gênero western¹ e suas *sobrevivências* no século XX, no cinema de John Ford. Dentre tantas abordagens possíveis, dado a riqueza da vasta filmografia de John Ford, elegeamos a *imagem do índio*² em seus westerns.

¹ - Aqui pensamos o western enquanto um conjunto de narrativas, uma *tradição* ligada à região da fronteira americana conhecida como “*far West*” ou “*Old West*” cuja invenção pode ser datada do século XIX. Logicamente, encontramos imagens e narrativas ligadas a esse espaço até mesmo durante o período colonial. Porém, ligamos sua origem ao século XIX, especialmente, porque é nesse período que a “comunidade imaginada” da recém-independente república americana passa a associar aquele espaço a uma iconografia específica e a consumir toda uma série de histórias. O gênero cinematográfico western, no século XX, buscará se estabelecer em um íntimo contato com as imagens e narrativas dessa tradição.

² - Entendemos os problemas que o uso do termo “*índio*” acarreta, pois acaba unificando distintos povos em uma genérica delimitação. Discutindo o sentido do termo, Nunes (2008) recorda que a palavra *Indian* a partir dos

A história das imagens que aqui propomos, está ciente de que o cinema “tem a capacidade de engendrar ou suscitar conceitos (...) produz pensamento”. Por meio de invenções figurativas, as imagens cinematográficas “podem dizer o que discurso algum antes delas havia articulado” (AUMONT, 2006, p. 224-225). Ou seja, as imagens do *Outro* pensadas pelo cinema western propõe uma forma de olhar extremamente particular e inventiva, com ampla divulgação e poder na cultura histórica americana do século XX.

Como observa Etienne Samain: “*toda imagem nos oferece algo para pensar: ora um pedaço do real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar*”. Dessa forma, *toda* imagem carrega algo daquilo que representa. Além de transmitir uma *figura*, traz o pensamento daquele (algo que no cinema, enquanto projeto coletivo torna-se ainda mais complexo) que *produziu* a imagem, bem como daqueles que *olharam* para essas figuras, espectadores que adicionaram seus pensamentos, seus fantasmas internos, suas fantasias etc. na observação dessa imagem (SAMAIN, 2012, p. 22).

Mas diante dessas imagens, por que os faroestes de John Ford? A justificativa não estaria apenas no fato de ele ser um dos diretores mais consagrados do gênero western, com uma vastíssima obra que vai desde o cinema dito “mudo” até o “cinema moderno”, no final da década de 1960. A escolha de John Ford foi inspirada na leitura que Georges Didi-Huberman faz de Aby Warburg, que reconhecia a grandeza de um grande artista na capacidade deste *resistir* ao “espírito de sua época”. Nesse sentido, *compreender* Ford não será apenas acumular e sintetizar o máximo de informações sobre ele (uma “contextualização histórica”, necessária e que também fazemos), mas “aceder ao inesperado”, onde em um lampejo, será possível *abrir* esse sujeito. (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 71 passim 342).

Metodologicamente, trabalhamos as imagens dos filmes de Ford como um “historiador-sismógrafo” o faria. Descrevemos os *movimentos visíveis*, mas não apenas. Procuramos notar, sobretudo, os *movimentos invisíveis* que sobrevivem, movimentos urdidos em nosso solo, que subitamente se manifestam (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 112). Para além de uma mera descrição do filme, buscaremos *imagens sintomáticas* na trama, que permitam num espaço de um curto instante nos fazer pensar as sobrevivências de formas da tradição western do século XIX. Imagens essas, capazes de provocar um desvio na narrativa,

anos 1970 foi cada vez mais substituída por *Native American*, justamente por conta do preconceito a ela associada a partir da tradição western. Adotamos o vocábulo *índio* em nosso trabalho menos por condescendência aos estereótipos e mais por tentar aproximar-se desse entendimento cinematográfico, do estabelecimento desse discurso. É importante aqui ressaltar que lidamos com *imagens* e não com *sujeitos* reais. Não cobramos um “realismo” *strico sensu* por parte das obras aqui trabalhadas. Mas sim, pensaremos o poder dessas imagens, os agenciamentos sociais que elas provocam.

uma nova possibilidade de pensar que vá além do aparente, que nos permita notar o movimento de outras temporalidades naqueles filmes.

Nossa abordagem, portanto, segue um caminho distinto do realizado por Peter Bogdanovich (1983), Quim Casas (1989), Tag Gallagher (2009), Andrew Sarris (1975), Francisco Urkijo (1991) e Joseph McBride (2011), críticos de cinema centrados em uma biografia de toda a carreira do diretor. Nosso recorte *historiográfico* elege a imagem do *Outro* e procura aprofundar (especialmente no que diz respeito às sobrevivências das formas da tradição western do século XIX) os excelentes estudos de Seth Bovey (1997), Peter A. Graff (2013), William C. Houze (2011), Arlene Hui (2011), Kathleen McDonough (2005), Jorge Radburn Nunes (2008), Joan Dagle (2001), J. P. Thelotte (2003) e Ismail Xavier (2014).

Dessa forma, nosso primeiro capítulo “O Western como uma tradição inventada: o percurso da imagem do índio do séc. XIX ao séc. XX” opera uma arqueologia do western enquanto tradição. Elegemos alguns *mythmakers* (“formadores de mitos”), que ajudaram a criar uma imagem sobre a fronteira americana, e recortamos como nesses episódios era pensado a imagem do índio³. Nossa seleção inspira-se em Edward Said, quando este diz que:

Devemos, pois, ler os grandes textos canônicos, e talvez também todo arquivo da cultura europeia e americana pré-moderna, esforçando-nos por extrair, entender, enfatizar e dar voz ao que está calado, ou marginalmente presente ou ideologicamente representado em tais obras (SAID, 1995, p. 104).

Procuramos menos uma convivência com o discurso imperial do que uma “leitura em contraponto”, que busque entender como ao criar uma imagem do *pioneiro* da fronteira, esses *mythmakers* inventavam também uma imagem do *Outro*. O percurso que tomamos, vai de algumas linhas da constituição americana até a migração das imagens do índio para recém-inventado cinema, na aurora do século XX.

No capítulo seguinte, “Projeções do medo, assimilações possíveis (1924-1950)”, introduzimos o cinema de John Ford. Partimos da premissa de que seus primeiros filmes são marcados por uma ideia de *confronto* entre culturas distintas: colonos x índios. Discutiremos esses impasses exaltando suas ambiguidades e perspectivas (principalmente o que diz respeito à questão da *assimilação* de alguns grupos indígenas nos filmes), além de apontar eventuais sobrevivências do arquivo de imagens do *Outro* discutidas no primeiro capítulo. Os

³ - Evidentemente, ciente dos limites de nosso texto, elegemos alguns desses criadores de imagens que julgamos interessantes para formar um panorama dessa tradição. Para mais informações, conferir: SLOTKIN, Richard. *The Fatal Environment – The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890*. Univ. of Oklahoma Press: Norman, 1985; além de um texto referencial no assunto: SMITH, Henry Nash. *Virgin Land. The American West as Symbol and Myth*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts/London, 1995.

filmes que motivaram nosso pensar nesse momento foram: *O Cavalo de Ferro* (*The Iron Horse*, 1924), ainda do período dito “mudo”; *No Tempo das Diligências* (*Stagecoach*, 1939) e a chamada “Trilogia da Cavalaria”: *Sangue de Herói* (*Fort Apache*, 1948), *Legião Invencível* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949) e *Rio Grande* (1950).

Por último, o capítulo 3, intitulado “Conviver com o *Outro*, é possível?”, pensaremos a questão do contato entre os povos na fronteira, sobretudo a partir do ponto de vista em torno da miscigenação em *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956) e *Terra Bruta* (*Two Rode Together*, 1961), onde regressaremos até *Caravana de Bravos* (*Wagon Master*, 1950) para analisar uma cena em que um contato não violento entre os povos aparece como alternativa possível. Em *Crepúsculo de uma Raça* (*Cheyenne Autumn*, 1964), por seu turno, concluiremos refletindo a impossibilidade da alteridade indígena ser aceita com o avanço da *civilização*, a ideia elegíaca de Ford de que aquela *nobre raça* estaria fadada ao desaparecimento.

CAPÍTULO 1

O WESTERN COMO UMA TRADIÇÃO INVENTADA: O PERCURSO DA IMAGEM DO ÍNDIO DO SÉC. XIX AO SÉC. XX

Bem antes do que André Bazin vai classificar de “encontro da mitologia com o meio de expressão”, o *western* se desenvolveu enquanto “tradição inventada”⁴ durante o século XIX. Nesse primeiro capítulo, pois, buscamos a *origem*⁵ dessa tradição, desse conjunto de imagens, realizar uma arqueologia das forças psíquicas arraigadas em uma memória coletiva (BAZIN, 1991, p. 201).

Para Eric J. Hobsbawn, tradições inventadas são “reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória”. Mais ainda, o mesmo autor afirma que: “espera-se que ela (a invenção das tradições) ocorra com mais frequência: quando uma transformação rápida da sociedade debilita ou destrói padrões sociais para os quais as “velhas” tradições foram feitas, produzindo novos padrões com os quais essas tradições são incompatíveis; quando as velhas tradições, juntamente com seus promotores e divulgadores institucionais, dão mostras de haver perdido grande parte da capacidade de adaptação e da flexibilidade; ou quando são eliminadas de outras formas. Em suma, inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta”. Sendo assim, entendemos que o espírito nacionalista republicano *inventou* o western, elegendo espaço e personagens que caracterizariam a verdadeira experiência americana. (HOBSBAWN, 1984, p. 10-13).

Como Daniel Williams observou, as “narrativas de confinamento” em que índios sequestravam jovens anglo-saxãs virgens cumpriam uma significativa missão cultural no início da República Americana, na medida em que reforçavam a distinção retórica e social entre escravidão e liberdade, representando como as pessoas agiam quando negada sua liberdade⁶. Nesse imaginário, as narrativas de cativo indígena surgem ainda no período colonial como crônicas espirituais para recuperar o compromisso religioso perdido. A função

⁴ - Apropriamo-nos do conceito a partir de Hobsbawn, que o engloba tanto em “tradições realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas”, quanto nas “que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez” (HOBSBAWN, 1984, p. 9).

⁵ - Em nossa leitura, o termo origem não deve ser entendido como “gênese”, visto que não o pensamos a partir de uma lógica perfeitamente localizável e definível. O entendimento que propomos dialoga com a leitura que Georges Didi-Huberman faz de Walter Benjamin. Nela, a origem “nos afasta tanto das filosofias arquetipais quanto de uma noção positivista de historicidade”. Ela surge diante de nós enquanto um *sintoma*, ou seja, é uma “novidade” sempre inacabada, sempre aberta (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 171)

⁶ - Depoimento citado por András Tarnóc. Disponível em: <<http://americanaejournal.hu/vol7no1/tarnoc>>. Acesso em 07 Out. 2014.

transcendental do confinamento, da provação em “território diabólico”, do ataque dos índios pagãos, bem como a redenção final compunha uma narrativa que demonstrava um padrão de como as comunidades de colonos deveriam lidar com os índios na fronteira. Nessa sobrevivência do sentido de *missão* puritana, onde o herói é um indivíduo para o qual o domínio de um mundo natural lhe teria sido ofertado por Deus, o caminho da regeneração, como afirma Richard Slotkin, deveria ser realizado pela violência (SLOTKIN, 1992, p. 45-46).

O western enquanto “tradição inventada” assume, portanto, o papel do que para Jacques Rancière seria uma “ficção dominante”, uma “imagem do consenso social”, uma construção imagética cujo desejo é criar uma “imagem da sociedade imediatamente legível para todas as classes”⁷ (RANCIÈRE apud BURGOYNE, 2002, p. 11-12).

1.1 – UM CONTRATO ANTI-SOCIAL: O LUGAR DO ÍNDIO NA CONSTITUIÇÃO AMERICANA (1787)

“poucos textos ilustram melhor o aforismo de Walter Benjamin de que ‘não há documento de civilização que não seja ao mesmo tempo um documento de barbárie’ que a Constituição americana”

(SHOAT & STAM, 2006, p. 131)

Em *Crítica da Imagem Eurocêntrica*, Ella Shoat e Robert Stam observam que a Constituição americana estabelece dois princípios: um primeiro seria público e escrito, destinado aos americanos de descendência europeia; o segundo, não-escrito, para as “minorias” não-européias. As leis de cunho liberal dos “pais fundadores”⁸ não se aplicavam às pessoas de “segunda categoria”. Mesmo que na época de 1789, grande parte do território americano fosse composto por terras pertencentes a povos indígenas, a Constituição não faz referência ao processo de cessão, anexação e acomodação desses povos no território da União. Em um sentido prático, o “contrato social” de Locke foi acompanhado de um “contrato anti-social”, onde a “igualdade entre os iguais” significou oportunidades equivalentes para que

⁷ - Ao pensarmos as nações como “comunidades imaginadas”, cuja ideia dependa de um “aparato de ficções culturais”, é importante ressaltar a guerra de imagens, de representações, de “identidades transversais”, alternativas à ficção dominante. Como observa Stuart Hall “As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para “costurar” as diferenças numa única identidade.” (HALL, 2005, p. 65).

⁸ - Os “Pais fundadores dos Estados Unidos” (*Founding Fathers of the United States*) foram as lideranças políticas responsáveis pela Declaração de Independência e pela Constituição americana.

indivíduos brancos desapropriassem e explorassem os povos indígenas da América” (SHOAT & STAM, 2006, p. 131-132).

Sob um ponto de vista idealizado, figuras como Thomas Jefferson, em janeiro de 1787, pareciam indicar a presença do que seria filosofia de vida indígena sobre as instituições democráticas americanas: “Estou convencido de que essas sociedades que vivem sem governo possuem no geral um grau muito mais alto de felicidade do que os europeus” (JEFFERSON apud SHOAT & STAM 2006, p.130). Essa filosofia do “bom selvagem”, entretanto, acabou sendo descreditada na prática, especialmente por conta dos crescentes conflitos na fronteira do Oeste. O que se vê é um aumento da tensão entre os interesses de alguns estados e a política federal para com os índios. De maneira que já em 1783, George Washington defende a anexação destes à nova nação em expansão. Legitimando um discurso que via o presidente americano enquanto um “grande pai branco”, ele vê os povos indígenas como uma raça de homens não iluminados cuja felicidade depende materialmente do governo central. (REBELO, 1999, p. 62).

Aproximando da posição de Washington, Thomas Jefferson sugere auxiliar povos indígenas a mudarem seu estilo de vida nômade, “para que se tornem agricultores, criadores de gado, tecelões em vez de caçadores”. Os índios poderiam ser potencialmente iguais os brancos, desde que abdicassem de sua identidade cultural (JEFFERSON apud SHOAT & STAM, 2006, p. 64).

Aquela jovem república iria herdar a bagagem ideológica puritana, principalmente a crença em um destino glorioso. Os americanos seriam novos homens, cuja excepcional missão seria criar um novo mundo. Nesse novo tempo, o índio seria uma figura ultrapassada. Com a independência dos Estados Unidos, ele passa a ser imaginado como um ser que pertence a uma ordem de realidade que estava desaparecendo rápida e inevitavelmente, que não desempenharia nenhum papel ativo no destino americano. O discurso oficial passou a acreditar que o progresso dos brancos, da América, excluiria inevitavelmente as expectativas indígenas (SHOAT & STAM, 2006, p. 65).

Os *selvagens* eram vistos como possuidores de certas virtudes – resistência, bravura, força -, mas, mesmo assim, as virtudes do mundo *civilizado* da nova república eram vistas como destrutivas das virtudes *selvagens*. Como observa Maria Raquel Rebelo:

Com a Independência da América o índio passa a ser não só o Outro exterior a um Eu europeu, mas o Outro interno de um Eu americano. Ele vai ser o que os mouros e os judeus eram para a Europa em 1492, o Outro interno, só que em tempos que se afirmavam democráticos e numa nação que repudia o papel de Outro que a Europa lhe atribuiu, não seria "politicamente correcto"

expulsá-los e persegui-los tal como os Europeus fizeram aos judeus e mouros. Contudo, foi precisamente com essa intolerância que os índios foram tratados pela nova nação americana (REBELO, 1999, p. 74-75).

Se durante a colonização o índio era imaginado como um humano, capaz de alianças com Deus ou com o Demônio, após a independência americana ele passa a ser visto cada vez mais como “prisioneiro de sua natureza não desenvolvida” (BLANCHETTE, 2006, p. 65).

O estado, cada vez mais, passou a posicionar-se enquanto tutor legal dos índios. Estes deveriam abrir mão de seus costumes, fugir ao máximo (embora, estivessem biologicamente fadados a desaparecer) de sua natureza indígena e buscar com o auxílio de brancos (professores e missionários religiosos) encontrar o caminho da civilidade/cidadania. De modo que:

Se ele escolhesse permanecer um índio, em face de todos os esforços paternalistas contra isso, então ele se confessava um louco ou um tolo que recusava a entrar no mundo englobante da razão e da ordem. A criança pelevermelha tinha então de ser expulsa da paisagem da tranquilidade pastoral – ou ser enterrada sob ela (DRINNON, 1980: 102 apud BLANCHETTE, 2006, p. 65).

Como muitos nativos resistiram à tentativa de imposição cultural imposta por essa tutela branca, o governo acabou por adotar a remoção dos indígenas recalcitrantes para além do alcance da *civilização*.

O episódio da compra da Louisiana aos franceses, em 1803, iria motivar o governo dos Estados Unidos a explorar o país até o Pacífico. Sob ordens de Thomas Jefferson, iniciou-se em 14 de maio de 1804 uma “expedição pelo território selvagem” comandada por Lewis e Clark. A publicação do diário da expedição em 1814 iria incentivar a ida de outros aventureiros ao Oeste, bem como popularizaria algumas representações acerca dos índios americanos.

1.2 - COLONIZAR O IMAGINÁRIO: OS ÍNDIOS NOS DIÁRIOS DE LEWIS E CLARK (1804-1806)

No início do século XIX, havia pouquíssimo conhecimento do território além das montanhas Rochosas. O mito prevalecia, com lendas sobre mamutes vivos que andavam por cânions profundos, sobre montanhas de sal sólido com vários quilômetros de comprimento, além de histórias de gigantes ferozes que matavam todos os intrusos que invadissem suas terras. Diante desse ambiente de especulação popular e ciente de que *saber* indicava *poder* sobre um espaço, o presidente Thomas Jefferson (1801-1809) incumbiu os exploradores

Lewis e William Clark de subir o rio Missouri, atravessar as montanhas Rochosas e descer até a costa do Pacífico em uma expedição científica que, dentre outros objetivos, deveria travar contato com os índios e mapear clima, animais, plantas e rios (BROWN, 1974, p. 38). No período posterior à expedição, os relatos e depoimentos exaltavam aquele périplo como um épico de resistência física e coragem (RONDA, 1984, p. 117).

É registrado nos diários da expedição que já no primeiro contato com grupos indígenas (das etnias Oto, Omaha e Missouri), Lewis e Clark informou-lhes que estavam, a partir de então, sob a proteção de um novo “Pai Branco” (Thomas Jefferson, o então presidente americano) que desejava que eles permanecessem em paz e que brevemente enviaria comerciantes para equipá-los com o que precisassem (BROWN, 1974, p. 39). Dessa forma:

Desde o início, Jefferson procurou formar uma expedição capaz de reunir informações valiosas sobre os índios do oeste, enquanto vivia em paz com eles. Jefferson não desejava que a expedição de Lewis e Clark fosse apenas um empreendimento etnográfico (...). Lewis e Clark estava ali para reunir material para um outro império, o império da mente, o reino do conhecimento. Como seus amigos na Sociedade Filosófica Americana, Jefferson queria que a expedição fizesse uma contribuição duradoura para a compreensão científica da América do Norte. Isso foi o que ele quis dizer quando descreveu o empreendimento como uma “expedição literária.” O conhecimento não era para ser recolhido pelos exploradores para seu próprio bem, mas sim, estaria a serviço do governo e do comércio. (...) Ele acreditava que a informação precisa sobre os índios seria essencial para moldar um ambiente pacífico para ambos os povos (RONDA, 1984, p. 04)⁹.

Catalogar e conhecer os costumes indígenas, tirar aquele conhecimento de sua aura mítica, para assim, ser visto com bons olhos por aqueles povos. Havia óbvios interesses comerciais da parte do governo americano. Mas ainda (e essa seria uma das tônicas da política indígena no século XIX) Jefferson via sua atitude como um ato benevolente, tipicamente iluminista, no qual os índios receberiam as bênçãos espirituais e culturais da *civilização*. O que, certamente, não levava em conta (ou fingia não considerar) o fato de os índios não ter requisitado tal auxílio. Importava impressionar os *selvagens* com a riqueza e o brilho da civilização americana, pois acreditavam que com isso, eles tomariam ciência de o quanto o *saber* lhes seria útil.

Como veremos, os relatos da expedição serão marcados por episódios de puro suspense diante de um iminente confronto entre os exploradores e os índios. O sucesso da expedição dependia de relações de amizade com os índios. Reações hostis só serviriam para pôr em perigo a vida dos expedicionários e manchar a imagem benevolente e diplomática que

⁹ - Diante da excessiva quantidade de referências bibliográficas em inglês e espanhol, optamos por traduzir livremente todas as citações.

o governo federal desejava apresentar diante dos povos indígenas. Acerca do contato com os Sioux teton, por exemplo, o relato de Lewis e Clark comenta o episódio em que os índios, insatisfeitos com o desenrolar do escambo que realizavam com a expedição, armaram-se em flechas contra os homens de Lewis e Clark. A hostilidade dos índios só teria desaparecido após a "firme disposição dos soldados" (BROWN, 1974, p. 40-41). Ou seja, o discurso procurava estabelecer a ideia da força das armas como diálogo possível frente à resistência indígena. As armas iriam subjugar aqueles *selvagens* reticentes.

Nesse mesmo encontro com os Sioux teton, Lewis e Clark reconheceram “Buffalo Preto” como o principal chefe daquele povo, presenteando-o (como acreditavam recomendar a praxe da diplomacia com os índios) com uma medalha, um casaco militar vermelho e um chapéu. Nesse intento por ganhar o respeito de “Buffalo Preto”, os americanos acabavam por provocar o ódio de “Partisan”, outro membro dos Sioux tetons. Pois os exploradores estavam sendo insensíveis às nuances de posição e precedência na política do povo Sioux teton, provocando conflitos internos na administração indígena, visto que essa não era comandada majoritariamente por apenas um de seus membros. Embora não tenha ocorrido nenhum conflito armado, o saldo final foi que a diplomacia americana falhou com os Sioux teton. Clark, escrevendo durante o inverno de 1804-1805, descreveu esse povo como “os canalhas mais vis da raça selvagem”. Os Sioux teton seriam, a partir daqueles episódios, uma barreira ao comércio no alto Missouri. Como Lewis e Clark reconheceriam em carta dirigida ao comerciante Hugh Heney em 1806: “até que algumas medidas efetivas sejam tomadas para pacificá-los”. Os Sioux tetons faziam parte, portanto, dos *índios maus* e reticentes ao progresso, que, segundo a lógica imperialista, justificariam o uso da força por parte da Cavalaria americana, como demonstrariam os diversos conflitos entre esse povo e tropas federais durante todo o século XIX (LEWIS & CLARK apud RONDA, 1984, p. 40-41)

No outro polo, a descrição também procura delimitar o que seria o exemplo de *bom selvagem*, como os Arikara, que, de acordo com Dee Brown, “receberam os exploradores como heróis”. É destacada, principalmente, a facilidade que os soldados junto a esse povo tiveram em “arrumar companheiras para a noite” (BROWN, 1974, P. 42). Segundo Ronda, o interesse em sexo com estranhos foi baseada em três sanções culturais distintas. Primeiro, as mulheres Arikara estavam ansiosas para obter produtos europeus, e ter relações sexuais com os expedicionários significava receber esses objetos como pagamento de favores. Ferragens, tintas e tecidos seriam elementos da troca. Segundo, as mulheres possuíam um papel de suma importância comercial entre os Arikara, de forma que, as relações sexuais eram percebidas por elas como um importante meio de selar negócios. Além disso, as relações sexuais eram

percebidas como um meio de transferir o poder espiritual de uma pessoa para outra. O sexo seria um canal que as mulheres Arikara usariam para transmitir o poder dos exploradores para seus maridos (RONDA, 1984, p. 63).

Porém, como Dee Brown observa, o discurso dos expedicionários buscava enfatizar a “bondade natural” indígena, sua inocência e sua benevolência. Na aldeia dos Mandan, por exemplo, o chefe Shahaka não apenas dividiu o milho armazenado para o inverno, como ensinou Clark a matar búfalos com arco e flecha para que os mantimentos da expedição fossem poupados. Episódio semelhante acontece com os Shoshone, que após um período de estranhamento inicial, rendem-se aos exploradores brancos, oferecendo cavalos e guias que seriam de suma importância para a travessia das montanhas Rochosas. (BROWN, 1974, p. 42 passim 47)

A narrativa da expedição procurou evidenciar a dificuldade da *jornada* de Lewis e Clark, que serviriam de exemplo para outros exploradores por conta de sua bravura e persistência:

Íamos agora penetrar num território de pelo menos três mil quilômetros de extensão, no qual os pés de homens civilizados jamais haviam pisado (...) Divertindo-me e com muita esperança e confiança no sucesso da viagem, um projeto meu acalentado nos últimos dez anos, só pude considerar o momento da partida como um dos mais felizes de toda a minha existência (LEWIS & CLARK apud BROWN, 1974, p. 44).

O Oeste enquanto tradição teve nos diários de Lewis e Clark uma justificativa expansionista pautada no destino manifesto¹⁰. Superar todas as adversidades era necessário ao *verdadeiro americano*.

As imagens dos povos indígenas descritas no diário de viagem de Lewis e Clark, além dos objetos encontrados nos museus da Filadélfia, iriam marcar profundamente o jovem pintor Geoge Catlin, que ao se impressionar com uma delegação de quinze índios (“de olhar digno e nobre, vindos do Oeste não desbravado”) que vira na Pensilvânia, decide abandonar a pintura de gente famosa e “resgatar a cultura daqueles povos antes que eles desaparecem da terra” (BROWN, 1974, p. 70).

¹⁰ - O termo destino manifesto teve grande circulação nos discursos americanos a partir da segunda metade do século XIX, embora suas raízes remetam ao messianismo dos puritanos desde o período colonial. Fora utilizado, especialmente, para afirmar a crença de que os Estados Unidos possuem uma missão divina de expansão política e econômica. A frase foi cunhada pelo jornalista John O'Sullivan em 1845 no contexto do debate a respeito da anexação dos estados do Texas e Oregon, que Sullivan apoiava por acreditar que cabia aos Estados Unidos “o destino manifesto de se espalhar e tomar posse de todo o continente, um presente da Providência para o desenvolvimento do grande experimento de liberdade e de autogoverno federativo a nós confiado” (BLANCHETTE, 2006, p. 33)

1.3 – PINTAR CONTRA O ESQUECIMENTO: OS ÍNDIOS NA PINTURA DE GEORGE CATLIN (1796-1872)

Imbuído de forte espírito romântico, Catlin acreditava que pintar a história e os costumes daqueles povos indígenas valeriam toda a existência de um homem. Desejava retratar não mais índios aculturados, como moicano John Quinney. Catlin toma como missão de vida pintar índios “sem o disfarce da arte” (BROWN, 1974, p. 71). Para ele, os índios seriam uma *raça* nobre e superior.

Em 1832, resolveu subir o Missouri - refazendo uma das rotas de Lewis e Clark – a pedido do jornal *Commercial Advertiser*, de Nova York. Cada vez que o navio parava em uma aldeia, Catlin aproveitava para fazer rápidos esboços e anotações. Ao chegar a Fort Union (no atual estado do Novo México), destino de sua viagem, pintou índios Crow, Assiniboine, Black-foot, Cheyennes, Gros ventre e Cree. Acabou ganhando boa reputação entre os índios, que pareciam gostar de suas pinturas brilhantes. Chegando até mesmo a receber deles o apelido de “Pintura Mágica”, ou “Pintor Feiticeiro Branco” (BROWN, 1974, p. 73-74).

Maravilhado, o romântico Catlin chegaria a confessar em carta escrita em Fort Union:

Não há imaginação humana que consiga apreender a beleza e a selvageria das cenas que podem ser testemunhadas diariamente nesta região romântica: as centenas de graciosas jovens, sem um ricto de preocupação ou medo que perturbe a expressão de prazer e divertimento em seus rostos: os longos cabelos negros que flutuam ao vento, confundindo-se com os rabos de seus cavalos, quando elas voam pela pradaria macia como veludo, enfrentando a morte com suas lanças e flechas contra uma manada de búfalos furiosos (CATLIN apud BROWN, 1974: 74).

Grandiosidade, movimento e beleza, as imagens dos índios de Catlin mais parecem de guerreiros da mitologia grega. Suas índias são descritas à semelhança das míticas amazonas. Sua representação dos índios vê o cotidiano daqueles como um espaço de plena aventura e liberdade.

George Catlin conviveu bastante tempo em algumas aldeias e chegou a aprender vários dos hábitos de alguns grupos indígenas do Oeste, o que, todavia, não evitou que ele estranhasse aquelas culturas diferente da sua. O pintor acompanhou e representou a cerimônia *O-kee-pa*, nas aldeias Mandan (figura 1), naquele mesmo ano de 1832:



Figura 1 - Vista Interior da Loja de Medicina - Cerimônia Mandan O-kee-pa, 1832 óleo sobre tela¹¹

Seus relatos posteriores enfatizariam o *O-kee-pa* como um ritual repleto de dança e movimentos sexuais, somados à tortura e crueldade. De maneira que, seu estranhamento era evidente: “(...) esta região estranha em que me encontro” (...) seus encantos, seus acidentes e cenas selvagens, que me perturbam a cada minuto me impedem de fornecer uma descrição mais detalhada de tantos acontecimentos notáveis”. A cerimônia Mandan tanto impressionou, quanto perturbou a mente metodista de Catlin. Ele acreditava que aquele povo “poderia ser salvo”, caso fossem cristianizados por missionários. (CATLIN apud BROWN, 1975: 75).

Animado com o que havia visto e pintado, Catlin decide fazer uma verdadeira turnê de divulgação de suas imagens do Oeste americano. Aquele espetáculo de índios alimentava o desejo por conhecimento e exotismo americano. Sua exposição em Cincinnati, acompanhada de palestras proferidas por ele próprio, tiveram um público considerável e contribuiu sobremaneira para o estabelecimento de uma cultura visual sobre o Oeste americano que iria ter grande circulação no western. Imagens que, por exemplo, ressurgiriam no *Wild West Show* de Buffalo Bill. “Uma coleção de pinturas que consideramos das mais extraordinárias e interessantes; nunca tínhamos visto algo semelhante” apontava uma das críticas mais entusiasmadas à época (CATLIN apud BROWN, 1975, p. 76).

Seu sucesso lhe trouxe algum prestígio. Tanto que na primavera de 1834, conseguiu a permissão do secretário de Guerra para acompanhar o Primeiro Regimento de Dragões, sob o comando do coronel Henry Dodge, até o território de alguns povos indígenas do sudeste do

¹¹ - Disponível em: <http://americanart.si.edu/exhibitions/online/catlinclassroom/catlin_browsec.cfm?ID=466> acessado em 14 Abr. 2014.

país que lhes eram desconhecidos. Realizou pinturas de povos Comanches, Kiowa, Osages, Wichita, Waco, Arapaho e Apaches jicarilla.

Um episódio que Catlin descreveria como “uma das cenas mais emocionantes e belas que já vi” seria representado em “Comanches meeting the Dragoons” (figura 2):



Figura 2 - Comanches meeting the Dragons, George Catlin, 1834-1835, óleo sobre tela¹²

Catlin, através dessa imagem, buscou demonstrar a rendição Comanche para os Dragões da Cavalaria Americana. Catlin enfatiza a pompa do guerreiro Comanche em sinal de rendição. A pele de búfalo é um sinal de sua cultura, já que o búfalo era o elemento principal de caça nas planícies. A imagem do líder indígena é marcada por uma postura heroica em comparação com os dragões. Sua impressão era de que eles galopavam em direção aos militares americanos sem demonstrar medo ou covardia, de maneira que,

as duas linhas estavam formadas frente a frente, a cerca de vinte a trinta metros uma da outra, como inimigos inveterados que jamais houvessem encontrado; e, para crédito eterno dos comanches, que todo mundo sempre considerou criminosos e hostis, todos saíram desse modo, de cabeça descoberta e sem armas de espécie alguma, ao encontro de um grupo de guerra abarrotado de armas que invadira metade do seu território (CATLIN apud BROWN, 1975: 78)

Catlin, portanto, (re) afirma o mito do “Nobre Selvagem”. Para ele, estes eram um povo corajoso, honrado e inocente.

O pintor iria reunir suas várias coleções em Albany (Nova York), entre 1836-1837. A “Galeria Índia”, como veio a chamar-se, possuía quatrocentas e noventa e oito telas que

¹² - Disponível em:< <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=4009>> acessado em 25 Fev. 2014.

representavam quarenta e oito povos diferentes. Os jornais do leste, logo mostraram-se simpáticos àquelas representações. O *Commercial Advertiser* de Nova York, por exemplo, estampava em 23 de setembro de 1837, a seguinte notícia:

GALERIA ÍNDIA DE CATLIN. Será aberta para exposição na tarde de segunda-feira, dia 25, e todas as tardes a partir daí (...) no Salão de Palestras de Clinton Hall. Serão apresentadas centenas de retratos, como também esplêndidas cerimônias religiosas, etc. Obra realizada por ele próprio entre as mais selvagens tribos da América, durante uma ausência de sete anos desta cidade. O sr. Catlin estará presente a todas essas exposições, dando explicações em forma de palestra (...) Entrada a 50 cents. (COMMERCIAL ADVERTISER apud BROWN, 1975, p. 79).

O Oeste e suas peculiares *exoticidades* atraíam cada vez mais americanos. Invadia os sonhos, povoava o imaginário de muitas daquelas pessoas. Inventava-se enquanto uma narrativa com o qual os americanos poderiam identificar-se. Um produto de sucesso consumido a preço popular. Um *mundo novo* que se revelava aos olhos curiosos de plateias impressionadas.

Como o Congresso Americano não adquiriu a exposição, George Catlin resolveu partir com suas pinturas para o continente europeu, no ano de 1839. Na Inglaterra, sua exposição teria imensa popularidade durante os cinco anos que por lá permaneceu. Sua Galeria Índia tornou-se um verdadeiro *show do Oeste Selvagem*. Antecipando os espetáculos de Buffalo Bill, Catlin mostrava índios de verdade, peles de búfalos, arcos, flechas, em um verdadeiro inventário dos costumes indígenas que a sua idealização romântica de Catlin e de seu público desejava. Ao mesmo tempo, crescia a hostilidade da população americana pelos povos indígenas, especialmente por conta dos vários conflitos na fronteira. Catlin fora visto como *indian lover*¹³ em uma época em que o presidente Andrew Jackson (1829-1837) votava a favor do *Indian Removal Act*¹⁴. O Congresso estava mais preocupado em levantar fundos para o Departamento de Guerra do que gastar alguma soma para comprar quadros de índios mortos (BROWN, 1974, p. 81-83).

¹³ - “Amante de índios”. Um termo pejorativo muito usado no século XIX para pessoas que defendiam a cultura indígena voltando-se contra a civilização. Um tema bastante revisitado pelos faroestes dos anos 1950-60, como por exemplo, *Flechas de Fogo (Broken Arrow)*, 1950, de Delmer Daves e *Renegando meu Sangue (Run of the Arrow)*, 1957, de Samuel Fuller.

¹⁴ - Se por um lado os românticos idealizavam sua imagem enquanto acreditavam testemunhar o crepúsculo de uma raça, por outro, uma verdadeira guerra de imagens estimularam representações depreciativas as mais diversas sobre o índio americano. Nesse processo em que a tradição do western ia sendo inventada a partir de diversos meios de reprodução, o discurso do presidente Andrew Jackson (1829-1837). No segundo ano de mandato, aprovou a *Indian Removal Act* lei que definiu sua administração dos assuntos indígenas, autorizando-o a negociar tratados para adquirir novas terras no Oeste, o que de certa forma provocou um “loteamento” do Oeste americano.

Na obra de Catlin, o que ele acredita ser a *nobre civilização indígena*, é demonstrada a partir dos hábitos nativos que poderiam ser *salvos*, hábitos únicos, singulares, mas que estavam *inevitavelmente* desaparecendo. Sua pintura, então, seria uma forma de lutar contra o esquecimento, em uma clara atitude de um metodismo missionário. Catlin buscava *salvar* aquela *civilização* do esquecimento, já que o consenso geral passou a representar os povos indígenas americanos como seres à beira da extinção. Seu relato é digno de nota, pois mostra como mesmo na mentalidade daqueles que simpatizavam com a causa indígena, o sentimento era de que os índios seriam *vencidos* pela civilização:

Contemplei as nobres raças dos peles-vermelhas, que estão desaparecendo à medida que a civilização se aproxima; seus direitos são desrespeitados, sua moral corrompida, suas terras, invadidas, seus costumes, alterados, e estão, portanto, perdidos para o mundo; finalmente, eles desaparecem da terra, e o arado cobre de torrões seus túmulos; corri em socorro deles, não para salvar suas vidas ou suas raças (porque eles estão *condenados* a desaparecer), mas para salvar sua aparência e hábitos, pois o mundo ganancioso talvez venha a despejar neles seu veneno até a total destruição, pisá-los e esmigalhá-los até a morte. No entanto, como a fênix, eles ressurgirão ‘das manchas de uma paleta de pintor’, viverão de novo nas telas e permanecerão por séculos e séculos – monumentos vivos de sua nobre raça (CATLIN apud BROWN, 1975, p. 74).

Catlin parece ver nos índios um modo de vida romântico que a chegada da civilização inevitavelmente destruiria. Suas imagens buscavam, pois, enfatizar o triste destino daqueles povos, especialmente quando estes eram *dominados* pelo jugo da civilização (figura 3):



Figura 3 - Pigeon's Egg Head (The Light) Going to and Returning from Washington, George Catlin, 1837-39, óleo sobre tela¹⁵

Na imagem, vemos o antes e o depois de Wi-jún-jon. No lado esquerdo, o índio em toda sua nobreza romântica com o Capitólio ao fundo chega à Washington. Na parte direita da pintura, vemos o índio vestido com uniforme do exército americano, acessórios como abano e guarda-chuva, uma garrafa de whisky no bolso, saltos altos e, ao que parece, um tanto cambaleante. Catlin evidencia, portanto, o abismo entre a *cultura* indígena e a *civilização* branca, associando a decadência e o vício indígena como motivado pelo contato com a cultura branca.

Suas telas foram pensadas como uma forma de fazer ressurgir, tal qual uma fênix, aqueles índios. Imagens nas quais as pessoas poderiam num futuro bem próximo, quando a civilização domasse o deserto, olhar e talvez com saudosismo dizer que lastimavam, que eles pareciam uma raça tão honrada, tão nobre, com costumes tão singulares, mas que infelizmente estavam fadados a desaparecer. Por mais simpatia que tenha pelos povos indígenas, Catlin crê que a luta daqueles era em vão, pois não conseguiriam deter o progresso, nem por meio da resistência, nem muito menos por meio da assimilação. Imagens marcadas por um sentimento nostálgico decorrente de um hipotético fim dos povos indígenas, por uma nobreza daqueles costumes em contraposição à corrupção característica do mundo *civilizado*, que iriam sobreviver principalmente no momento que seria considerado o “fechamento da fronteira”, que coincide, justamente, com o nascimento do cinema.

¹⁵ - Disponível em:< <http://americanart.si.edu/collections/search/artwork/?id=4317> > acessado em 21 Abr. 2014.

1.4 – ÍNDIOS DISTANTES NO TEMPO: A NOSTALGIA PELAS “NOBRES RAÇAS” EM FENIMORE COOPER (1789-1851)

Ao mesmo tempo em que no século XIX o nativo real ia sendo empurrado do centro do território para as margens, o índio ficcional ia adquirindo grande relevância literária devido à intensificação do ímpeto nacionalista e ao sentimento nostálgico perante seu “desaparecimento” da América. Interessava-se afirmar a paridade intelectual da América com a Europa, legitimando a independência literária dos Estados Unidos.

Na chamada “American Renaissance”, a recém-formada nação procura legitimar uma identidade cultural que correspondesse ao seu recente estatuto de soberania política. Nesse processo de “invenção de tradições”, buscou-se eleger temáticas que afirmassem a diferença e a especificidade americana. Segundo Maria Raquel Rebelo, estabelecer um estilo literário próprio, que declarasse independência dos padrões ingleses era de grande relevância. Nesse caminho, o nacionalismo cultural encontrou na ênfase romântica em torno das tradições indígenas e na glorificação do passado nacional os parâmetros a serem seguidos pela literatura daquela nova nação. Para os autores românticos, interessava, sobretudo, provocar sentimentos nos leitores, daí porque, o apelo à nostalgia. (REBELO, 1999, p. 71)

Aquele romantismo literário definia o *bom selvagem* como um ser livre e selvagem que buscava na natureza virtudes críticas aos valores da *civilização*. O índio e a floresta passam a representar um tema de grande respeitabilidade literária. É dessa época que ganha grande força o mito do *Vanishing American*, de um povo que por sua eminente extinção conseguia evocar os melhores sentimentos românticos. A tragédia daqueles índios era pensada na maioria das obras através da imagem de um suposto último membro vivo de uma determinada etnia. O índio só era considerado nobre quando distante do contato com a *civilização*. Todavia, mesmo permanecendo enquanto o *Outro* despersonalizado, sua imagem paradoxalmente servirá para afirmar a excepcionalidade americana (REBELO, 1999, p. 72). Uma narrativa que busca uma dupla prerrogativa a imagem do índio: imaginar um longínquo e idealizado passado e, ao mesmo tempo, excluir os povos indígenas do futuro *inexorável* do progresso americano.

A experiência americana seria responsável por fazer o homem civilizado se aperfeiçoar, através de um novo modelo de humanidade que iria revitalizar a Europa da sua exaustão. James Fenimore Cooper (1789-1851) aparece nesse momento como um escritor que pretende elaborar uma narrativa épica nacionalista. “Ele faz a história americana parecer tão longa quanto a europeia, os fundadores da nação, autoridades tão antigas quanto os

patriarcas bíblicos, o povoamento e a civilização do Novo Mundo tão importante quanto o nascimento das nações européias” (REBELO, 1999, p. 79).

Seu nacionalismo via nos colonos o motor para a excepcional invenção da América. Nesse sentido, seu marco temporal elege a chegada dos europeus como o início da história americana, negando o passado indígena da região. Leitor atento de Walter Scott, Cooper pretende, tal qual o literato inglês, criar uma base literária para o emergente nacionalismo de seu país. De maneira que, sua narrativa seria uma forma de evidenciar o presente glorioso da nação americana (REBELO, 1999, p. 80).

A série *Leatherstocking Tales* (Contos dos Desbravadores), escrita por James Fenimore Cooper, teve grande popularidade e contribuiu de forma decisiva na invenção do gênero western enquanto tradição. Faz parte da série cinco romances: *The pioneers* (Os Pioneiros), de 1823; *The last of the mohicans* (O último dos moicanos), de 1826; *The prairie* (A pradaria), de 1827; *The pathfinder* (O desbravador), de 1840 e *The deerslayer* (O caçador de veados), de 1841. O período no qual Cooper escrevia coincide com vertiginosas conquistas territoriais dos Estados Unidos. Os cinco romances da série são centrados no protagonista Natty Bumppo (*Leatherstocking*), apresentado como alguém que atravessa dois mundos opostos. Ele é um branco que sempre viveu próximo aos índios, possuindo muitos dos costumes dos últimos membros dessa *raça* crepuscular, sem, contudo, esquecer sua origem branca. É um indivíduo vigoroso, independente, que mantém-se distante da sociedade em busca de liberdade e de harmonia com a natureza. Como observa Richard Slotkin, Cooper vai fazer de Natty o “homem ideal”, “um representante americano, um herói com uma nova percepção do seu lugar na *wilderness* e no mundo” (SLOTKIN, 1992, p. 189).

Como observa Janice Thiél, *The Last of the Mohicans*, (O Último dos Moicanos), cujo subtítulo, “A tale of 1757”, refere à época na qual acontece o conflito entre ingleses e franceses por territórios, é ambientado na fronteira colonial. A narrativa também explora um conflito entre nações indígenas inimigas, os Moicanos e Iroqueses, além de conflitos entre vários personagens, brancos e índios, naquele espaço *selvagem* (THIÉL, 2006, p. 151).

O personagem, Magua, representaria a imagem do *índio cruel*, que busca vingar-se do coronel Munro, assassinando uma de suas filhas, Alice, e transformando a outra, Cora, em sua esposa. Por outro lado, o herói, Natty Bumppo, corresponde ao mito do homem da fronteira. Como já explicitado no título do romance, será narrado o desaparecimento do último membro de uma nação indígena. Fenimore Cooper afirmava que:

Os Moicanos eram os donos da terra primeiramente ocupada pelos europeus nesta parte do continente. Eles foram, conseqüentemente, os primeiros

espoliados; e o destino aparentemente inexorável de todos estes povos, que desaparecem diante dos avanços, ou seria melhor dizer, da invasão da civilização, como o verde das florestas nativas desaparece antes da chegada do inverno, é representado como tendo já sido decretado. [...] Entre todas as tribos nomeadas nestas páginas, existem apenas alguns indivíduos meio civilizados da nação Oneida, nas reservas de seu povo em New York. O resto desapareceu, ou das regiões onde seus pais viviam, ou completamente da face da terra (COOPER, 1994, p. 7-8 apud THIÉL, 2006, p. 153).

Índios distantes no tempo, índios míticos, índios mortos. Cooper buscava neles exemplos de virtude e nobreza.

Índios imaginados a partir de conceitos ambíguos inventados pelo colonizador branco, criados a partir da forma como se relacionavam com os pioneiros. O depoimento de Cooper, mais uma vez, demonstra essa perspectiva:

Poucos homens exibem maior diversidade, ou, se assim podemos afirmar, maior antítese de caráter, que o guerreiro nativo norte-americano. Na guerra ele é audacioso, orgulhoso, astuto, cruel, abnegado e devotado; na paz, justo, generoso, hospitaleiro, vingativo, supersticioso, modesto e geralmente puro. Estas são qualidades, é verdade, que não distinguem a todos igualmente; mas elas formam tão predominantemente traços destas pessoas notáveis, que se tornam características. (COOPER, 1994, p. 5 apud THIEL, 2006, p. 155).

Segundo Rebelo, “toda a leitura parte de elementos valorativos criados pelo discurso colonizador”. Embora Cooper enfatize de início a diversidade do indígena, sua narrativa generaliza todos os povos (“o guerreiro nativo norte-americano”) ao mesmo tempo em que retorna à perspectiva mitificadora do índio através da polaridade bom ou mal selvagem. Para ele importava imaginar a América como uma terra de progresso, mesmo que esse resulte da subordinação de uma etnia a outra. O *selvagem* idealizado por Fenimore Cooper mesmo em sua nobreza precisa do *saber* branco (escolaridade e ensino religioso) para que lhe seja possível pertencer à civilização (REBELO, 1999, p. 82).

Um dos pontos centrais da narrativa é a tensão decorrente da aproximação entre as culturas indígenas e branca, representada pelo personagem Leatherstocking. Alguém que convive com os índios, chegando a adotar alguns de seus costumes, operando como um mediador entre as culturas. No entanto, durante a narrativa, ele menciona, em várias ocasiões, expressões que sugerem o orgulho que ele tem em ser um homem de “sangue absolutamente branco” (COOPER, 2003, p. 152 apud CHAVES & THIEL, 2013, p. 164). Sua inadequação à vida civilizada (aquele espaço corrupto que Montaigne e Rousseau criticavam) o destina à marginalidade junto com os índios, dos quais ele vai partilhar, embora nunca plenamente, a *selvageria*. Condição essa que o colocaria impossibilitado de inserir-se na *civilização*. Figura

mediadora, entre a *civilização* e a *wilderness*, aquele fronteiro está em um parco equilíbrio de perder-se na *selvageria* indígena através da violência. Um homem que por conta de sua posição mediadora teria contribuído substancialmente para o progresso americano. Sua pureza de sangue lhe garante “uma pureza de caráter sem a qual, torna-se-ia igual aos *selvagens*” (REBELO, 1999, p. 86) Dessa forma, na narrativa romântica de Cooper, “a América é o espaço para diferenças, para o encontro com o outro, mas é também o espaço da discórdia, da separação e do distanciamento do outro” (THIEL, 2006, p. 160).

Se em um primeiro momento Cooper oferece uma representação que supõe tolerância com relação às diferenças culturais e raciais, a resolução da narrativa sugere algo diferente. Cooper parece estar menos preocupado com os índios em si, do que com o seu impacto, juntamente com a fronteira, no homem civilizado e no futuro da América. Enquanto representante de uma bondade irretocável, o nobre selvagem de Fenimore Cooper permanece enquanto o símbolo do período anterior à verdadeira história da América, de maneira que, sua morte na narrativa (evocando sua morte real) seria algo historicamente justificável, *inexorável*. A nobreza selvagem, de acordo com Rebelo (1999, p. 87), remeteria a um estado infantil do desenvolvimento social e à infância da América. Na etapa final desse processo de *civilização* da fronteira americana, tanto índios como, mais tarde, os homens da fronteira desaparecerão cedendo espaço para a civilização mais avançada, dando lugar a outro tipo de pioneiro, aquele que se fixará a terra (REBELO, 1999, p. 87-88).

Após a Guerra Civil (1961-1965)¹⁶, através de diversos periódicos e, sobretudo, por meio das *dime novels*, uma iconografia marcado por um forte apelo aos estereótipos negativos dos indígenas ganha espaço na esteira de pesados confrontos entre índios e militares (ou colonos) na fronteira.

1.5– DAS DIME NOVELS AOS PERIÓDICOS: IMAGENS DE ÍNDIOS HOSTIS (1860-1880)

O que seriam as *dime novels*? A partir dos anos 1830, alguns jornais americanos, de circulação semanal, começaram a publicar pequenos cadernos de contos. Custando entre cinco e seis centavos de dólar, oito páginas, que incluíam de cinco a oito contos, além de cartas, conselhos de moda, e breves sermões. Na década de 1840, surgem as “novelas panfleto” com

¹⁶ - Também conhecida como Guerra de Secessão, o conflito opôs de um lado as forças da União (Estados do Norte e Centro) defensoras de um projeto liberal, industrial e urbano contra as da Confederação (Estados do Sul), que defendiam um projeto aristocrático, rural e escravista. Os centro-nortistas saíram vencedores do confronto, o que motivou a expansão em direção aos territórios do Oeste, vistos como “vazios” e disponíveis.

até cinquenta páginas, de onde originariam as *dimme novels*, nos anos 1860, quando Ann S. Stephens publicou *Malaeska, the Indian Wife of the White Hunter* (“Malaeska, a Esposa Índigena do Caçador Branco”). Apesar da heterogeneidade de preços e formatos, as *dimme novels* alcançaram considerável consumo popular (“Maleaska”, por exemplo, vendeu mais de 65.000 cópias em poucos meses) e contava com narrativas repletas de cenas de ação e linguagem bombástica. Seus autores enfatizavam o conflito entre Leste-Oeste, reafirmando o padrão narrativo do gênero western de imagens positivas acerca de uma inevitabilidade histórica em que o leste consegue civilizar a *wilderness*. O herói nessas histórias seguia um modelo que remetia a Davy Crocket (um fanfarrão feio, mal-educado, que passou a maior parte de seu tempo matando índios) ou Daniel Boone (representado na época como um aventureiro amante da natureza). No primeiro personagem seria focado o aspecto corruptível do *deserto selvagem* enquanto o último exemplificaria uma concepção romântica do deserto como espaço de uma sublime liberdade (VAREL, 2011, p. 10).

De acordo com Henry Nash Smith (1995), em *Virgin Land*, as *dime novels* seguiam uma fórmula tradicional envolvendo um herói que sempre caçava índios hostis, auxiliando no resgate de uma heroína capturada pelos índios. David Varel informa que em *Malaeska, the Indian Wife of the White Hunter*, de Ann S. Stephens, por exemplo, já era possível notar uma “reutilização da imagem do índio hostil”. Nessa *dime novel* além de índios sanguinários assassinando um homem branco, vemos uma cena em que o filho de Malaeska, a indígena do título, se suicida ao descobrir que era mestiço, tamanha repugnância causava ter sangue indígena naquelas representações. Em 1864, William Bushnell publicou *The Hermit of Colorado Hills*, uma história passada no Texas que mostra índios de traços diabólicos atacando os brancos criadores de gado que tentam estabelecer-se naqueles *espaços vazios*.

Um dos esteriótipos mais marcantes incutidos no público americano por conta das *dime novels* foi o do cativo indígena. Era frequente o uso de táticas sensacionalistas de choque para provocar um verdadeiro horror nos leitores. Nas histórias, os antagonistas indígenas eram muitas vezes representados como impiedosos estupradores e assassinos de crianças brancas, o que condicionava a “fantasia de resgate” da parte do herói branco. Outros estereótipos, como os ligados à embriaguez e a linguagem desarticulada, sugeriam que a selvageria indígena era tão perigosa que qualquer contato interracial era visto como degenerativo, sendo aquelas personagens maculadas pela selvageria indígena vistas como mártires (VAREL, 2011, p. 19-22)

Nessas verdadeiras histórias de terror em que o índio era sempre o antagonista, muitos autores elegeram os Apache como os índios mais cruéis, desonestos e impiedosos em suas

torturas e assassinatos do que qualquer outro grupo de índios americanos. Sempre havia na narrativa um maligno chefe Apache, astucioso e repleto de malícia. Mas, também, deslegante à mesa, sempre devorando partes desagradáveis de animais crus, entre outros estereótipos inimagináveis a serviço de um discurso que desenvolvia o horror e a violência como justificativa para o extermínio daqueles povos indígenas (VAREL, 2011, p. 23-24). Discurso que encontrava ressonância em jornais da época, tais como o *Harper's Weekly*.

Naquela metade do século XIX, com os diversos conflitos na fronteira envolvendo colonos e indígenas, as representações publicadas em vários jornais do Leste impactavam na opinião pública através de manchetes e gravuras sensacionalistas, divulgando histórias que motivassem ideologicamente a dominação dos “territórios vazios” dos Estados Unidos.

Nos anos imediatamente posteriores à Guerra Civil (1861-1865), *Harper's Weekly* daria grande atenção ao chamado “problema indígena”, que ocupou alguns editoriais, que defendiam a justiça, cobrava firmeza do governo americano e reconhecia o papel relevante das agressões brancas como causadora das hostilidades indígena. Um elemento de grande importancia na publicação seriam suas ilustrações. Nelas, os índios são mostrados como predadores selvagens implacavelmente perseguindo e atacando vítimas brancas (figura 4):

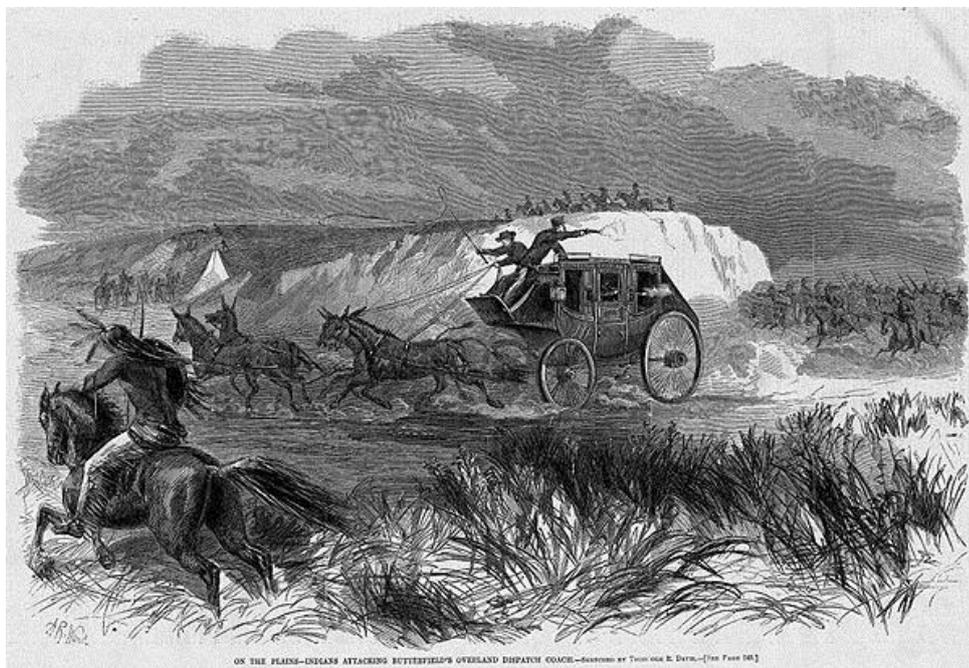


Figura 4 - On the plains, Indians attacking Butterfield's overland dispatch coach - Theodore Russel Davis, 1866, gravura¹⁷.

Nessas imagens, que irão ressurgir em uma infinidade de filmes, os índios são vistos

¹⁷ - Disponível em: <<http://twain.lib.virginia.edu/roughingit/map/figures3/indharp2.html>> acessado em 07 Abr. 2014.

como adversários traiçoeiros, que atacam as diligências, elo que traz os elementos *civilizatórios* do Leste até aquele território *selvagem*. Imagens com grande trânsito na sociedade americana do século XIX, que enfatizavam a questão da violência no processo de *conquista*.

Em 1866, o Congresso americano estabeleceu uma comissão de paz para tentar acabar com as crescentes hostilidades entre brancos e nativos americanos, propondo para esses o estabelecimento em reservas. Em outubro de 1868, entretanto, acontecem diversos confrontos entre povos Cheyennes e colonos brancos no Kansas. Nesse cenário, o general William Sherman ordenou ao então comandante do exército na região, o general Philip Sheridan, que executasse uma rígida resposta militar. Durante o inverno de 1868-1869, Sheridan e seus soldados atuaram em uma feroz campanha militar contra os Cheyenne, com ampla divulgação nos jornais de todo o país. O caráter implacável do exército de Sheridan chegou a receber críticas de algumas denominações religiosas com experiências missionárias no Oeste. O jornal *Harper's Weekly* juntou-se ao coro de oposição a aquele tipo de política indigenista (figura 5). Até o ano de sua morte, em 1887, o general Sheridan defenderia soluções bélicas contra o “problema indígena”. A ele, por exemplo, é atribuída a famosa frase “índio bom, é índio morto”.

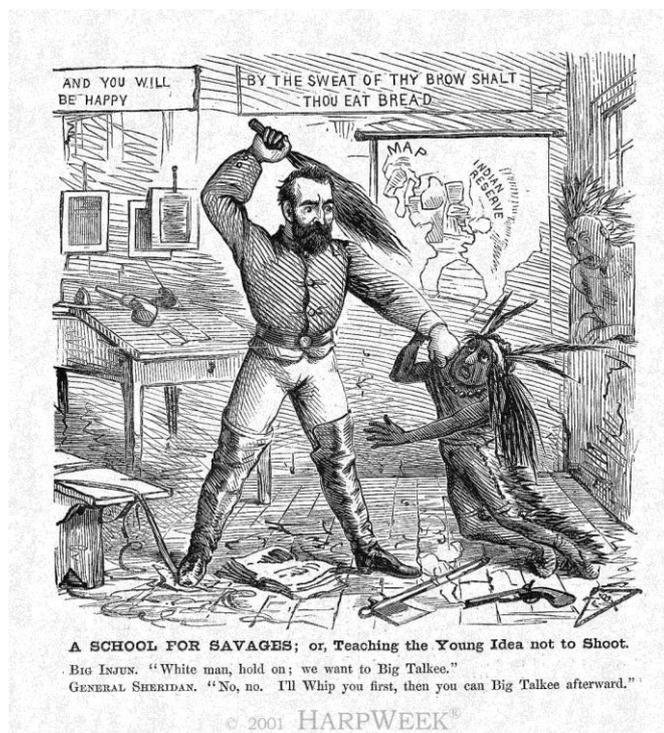


Figura 5 - "A School for Savages; or, Teaching the Young Idea not to Shoot" - Frank Bellew, 1869, gravura¹⁸.

¹⁸ - Disponível em:

<<http://www.harperweek.com/09Cartoon/BrowseByDateCartoon.asp?Month=January&Date=16>> acessado em 29 Abr. 2014.

Na legenda da gravura, vemos um diálogo que enfatiza o caráter opressor do General Sheridan. A representação publicada em *Harper's Weekly* condenava aquela forma de fazer política de Sheridan, defendendo alternativas menos exaltadas. Tal abordagem, para além de uma suposta benevolência editorial da *Harper's Weekly*, permanece etnocêntrica, pois tratar os índios como meras vítimas acaba por reduzir o destino daqueles povos a uma resposta patológica à penetração branca. O fato apenas inverte o estereótipo. Como observam Ella Shoat e Robret Stam: “(...) ao invés de afirmar que “nós” (o Ocidente) trouxemos a civilização para ‘eles’, ela sugere que ‘nós’ espalhamos as forças do mal por toda parte, enquanto as forças enfraquecidas ‘deles’ acabaram por sucumbir à ‘nossa’ influência negativa” (SHOAT & STAM, 2006, p. 23)

A grande tiragem do *Harper's Weekly* na costa Leste do país, certamente, exaltava os ânimos daqueles que cobravam uma atitude mais enérgica do governo com relação aos vastos territórios “inabitados” do Oeste:

NOSSA POLÍTICA INDÍGENA (9 de Março 1867)

Os brancos da fronteira são, sem dúvida, responsáveis por grande parte deste problema. A hostilidade mútua entre brancos e índios é o mais complicado. O massacre horrível pelos índios da guarnição de Fort Kearney mostra como há uma implacável inimizade. Mas a presença de uma força militar grande e imponente sobre as Planícies e o castigo severo para esses delitos pode remediar o problema. (...) Qualquer política que incentiva os brancos a considerar os índios como meros vermes, que é substancialmente a presente política, só irá ensinar os índios a retaliar. Nós não temos nenhuma teoria sentimental dos índios, mas um sistema de extermínio simples vai nos custar tão caro quanto isso lhes custa. As fronteiras devem ter segurança; mas se os selvagens puderem sentir que não são necessariamente seus inimigos devemos ensinar a eles o que os nossos tratados até agora não conseguiram ensinar¹⁹.

Harper's Weekly também publicava reclamações correntes por parte dos chefes militares, desejando maiores recursos e cuidados com os conflitos da fronteira. Eles até compreendem que a hostilidade indígena era ocasionada principalmente por retaliação. Entretanto, remetendo-se à política dos tratados territoriais, viam na estratégia de uma guerra silenciosa em que a demonstração do poder pela presença militar americana na região humildaria os povos indígenas que, então, aceitariam realizar os tratados propostos, diminuindo os conflitos e os gastos vultosos. De certa forma, essa teia discursiva, que acusava

¹⁹ - Disponível em: < <http://twain.lib.virginia.edu/roughingit/map/figures3/indharptxt1.html> > acessado 15 Jun. 2014.

o governo de pouca presença no controle dos territórios de fronteira, acabava por valorizar o *pioneiro*, tipo corajoso que enfrenta os desafios daquele espaço, que trava contato com os indígenas, adquirindo bastante conhecimento de sua cultura, mas permanecendo como o elo daquele espaço com o mundo civilizado.

No editorial de agosto de 1867, *Harper's Weekly* lembrava que “o grande empreendimento industrial da época”, a Estrada de Ferro do Pacífico²⁰, havia retardado por conta dos conflitos com povos indígenas. Reclamando da desvantagem numérica de homens e animais, a publicação frizava que massacres de colonos pelo inimigo indígena foram registrados e ilustrados naquela revista “nos últimos dez meses, com frequência dolorosa”. (figura 6):

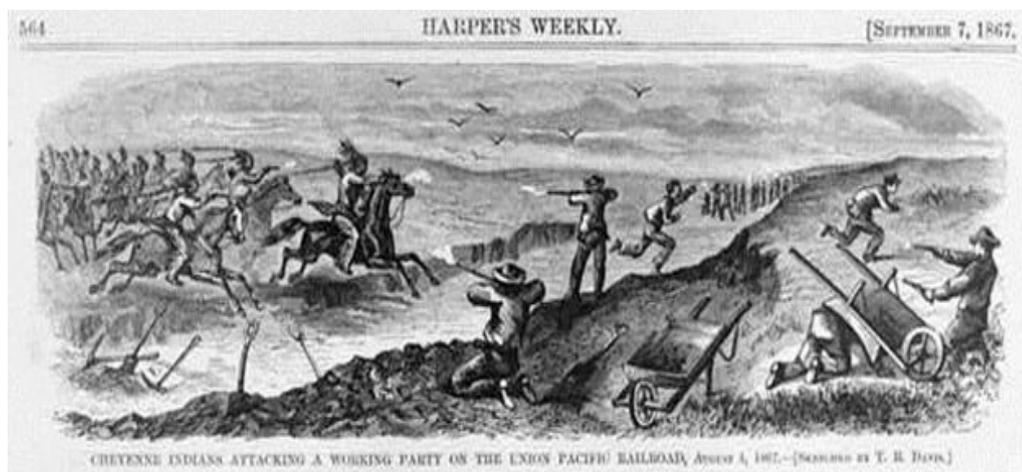


Figura 6 - Cheyenne Indians attacking a working party on the Union Pacific Railroad, T.R. Davis, 1867, gravura²¹.

Em grande parte das ilustrações e pinturas retratando conflitos entre pioneiros, soldados e indígenas, é interessante notar-se como os nativos ocupam as margens da representação. Avançam de forma sorrateira e parecem dispor de superioridade numérica. Impõem dificuldade àquela *missão* colonizadora da fronteira. Uma forma de composição dos elementos na cena que seria retomada por Frederic Remington, ele próprio fazendo ilustrações para diversos jornais.

O discurso jornalístico assumiria uma tendência ainda mais negativa para com os indígenas nos noticiários e editoriais dos jornais produzidos em cidades próximas à região de fronteira. Como demonstra um editorial do *Omaha Republican*, focado na venda da parte

²⁰ - Para melhores explicações sobre as estradas de ferro nos Estados Unidos: Cf. RIEUPEYROUT, Jean-Louis. *A Epopéia do Cavalo de Ferro*. São Paulo, Verbo, 1977.

²¹ - Disponível em: < <http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3c15324/> > acessado em 21 Fev. 2014.

ocidental da reserva indígena de Omaha, “para benefício da tribo”:

Na nossa mente, este é apenas o começo do fim. Parece certo que estas reservas indígenas são projetadas para ser vendidas e colonizadas por uma população branca. O índio não tem a amabilidade da civilização. Ele não pode ou não vai suportar restrições. (...) Confessamos que temos pouca fé na civilização desses selvagens errantes. Mais de dois séculos e meio se passaram desde que as tribos selvagens entraram em contato com a civilização, e ainda hoje eles mantêm muitas das características pelas quais eram conhecidos quando os peregrinos desembarcaram em Plymouth Rock. (...) Eles são os mesmos selvagens, livres, independentes, selvagens errantes, como sempre, com todos os vícios, e algumas das virtudes da raça dominante (...) (OMAHA REPUBLICAN apud REILLY, 2010, p. 17).

Segundo Reilly, há uma leve mudança de tom com relação ao “problema indígena”, encarado aqui da forma mais negativa possível. Para eles, importava criar um discurso que legitimava a completa remoção dos índios daqueles territórios. Muitos dos correspondentes que cobriram as guerras contra os índios para os jornais de fronteira foram uma rara combinação de jornalistas e aventureiros. Igualmente hábeis no uso da pena e do revólver, seus escritos claramente exageravam os fatos (ou, até mesmo, chegavam a inventar histórias), desde que estes alavancassem as vendas do jornal (REILLY, 2010, p. 17).

Um estereótipo indígena bastante veiculado nessas publicações era a imagem do índio degredado, bêbado. Por não se adequar nem ao padrão dos índios assimilados, nem à imagem clássica do “bom selvagem”, tais índios exibiriam os vícios de ambas as sociedades. (figura 7).



Figura 7 - Left: "Unnaturalized." Right: "Naturalized.", Henry Worrall In Buffalo Land: An Authentic Account Of The Discoveries, Adventures And Mishaps Of A Scientific And Sporting Part In The Wild West, 1872, gravura²².

²² - Disponível em: <<http://www.kshs.org/p/kansas-historical-quarterly-the-pictorial-record-of-the-old-west-3/13034>> acessado em 24 Abr. 2014.

A inquietante similaridade entre essa imagem e *Pigeon's Egg Head (The Light) Going to and Returning from Washington*, de George Catlin (figura 3), evidencia o que para o discurso branco seria a inaptidão do nativo à civilização.

Os conflitos entre a Cavalaria Americana e os indígenas, a maioria dos relatórios publicados pelos jornais americanos não era em primeira mão. Grande parte dessas notícias não era nada mais do que propaganda para influenciar o governo federal no envio de tropas para a fronteira, o que dava aos comerciantes locais uma ótima oportunidade de vender mais suprimentos para as tropas. O autor também recorda que notícias sensacionalistas eram frequentes, como na edição de 05 de abril do *New York Semi-Weekly Tribune*, onde foi veiculado que o Fort Buford, uma pequena guarnição com cerca de 80 homens na foz do rio Yellowstone (atualmente no estado da Dakota do Norte), havia sido atacado e dominado por cerca de 3.000 índios. O relato enfatizava a bravura daqueles soldados isolados, que mesmo diante de tantas adversidades conseguiram matar 300 índios e ferir cerca de 1.000. Tal relatório logo foi republicado por outros jornais, que acrescentavam pequenos, e até então desconhecidos, detalhes. Aquele massacre de proporções e crueldades monumentais seria negado um mês depois, pelo próprio *New York Semi-Weekly Tribune*, que admitiu que o relato não passava de uma completa invenção. Tal episódio é interessante porque nos mostra o quanto a cobertura do evento era um discurso unilateral, que estava mais interessado em construir o índio enquanto o *Outro*, sem direito a voz e interpretação do conflito. As causas dos confrontos, segundo grande parte dos jornais – haviam algumas pequenas variações entre os periódicos do Leste e os do território de fronteira - estavam relacionadas em sua maioria a uma má gestão criminosa dos assuntos indígenas por civis ou pela omissão militar do governo central (REILLY, 2010, p. 18-19).

Para muitos daqueles pioneiros, os jornais seriam um elemento de civilidade. Ofereciam não apenas uma ligação com a vida que tinham deixado para trás, mas um fórum de discussão política, uma loja de impressão, onde seria possível obter cartazes, bilhetes e artigos de papelaria. Os jornais seriam ainda um importante canal para fazer propaganda de produtos e serviços. Para Benedict Anderson, o romance e o jornal “proporcionaram meios técnicos para ‘re-presentar’ o *tipo* de comunidade imaginada correspondente à nação”. O leitor, ao ver réplicas idênticas do jornal que tem em mãos sendo consumidas no lugar onde mora, “reassegura-se continuamente das raízes visíveis do mundo imaginado da vida cotidiana” (ANDERSON, 2008, p. 55 passim 68).

1.6 - HEROISMO DA CAVALARIA: A ARTE DE FREDERIC REMINGTON (1861-1909)

Nascido em uma rica família de Canton, Nova York, Frederic Remington foi pintor, ilustrador, escultor e escritor especializado em descrições do oeste americano. Suas imagens tiveram grande impacto na construção imaginária daquele espaço, de maneira que tanto a composição das cenas, quanto a expressividade de suas obras iriam ser referenciadas diversas vezes por John Ford.

Remington é bastante elogiado pela precisão histórica e o detalhamento do cotidiano do exército americano (armas, roupas, cavalos etc.). De acordo com Ellis, a expressividade de suas cenas de batalha buscava transmitir um sentimento de “estar lá”, dentro do confronto. Sua interpretação dos povos indígenas legitimou um discurso que os pensava enquanto hordas de selvagens sem rosto, que aparecem como que repentinamente no fundo da pintura, perseguindo os heroicos cowboys (ou soldados) descritos no primeiro plano da imagem. Sua descrição seria ideal ao espírito do progresso americano, ao destino manifesto da civilização branca, e a inevitabilidade do desaparecimento dos índios (ELLIS, 2011, p. 27).

No pensamento imperialista, a subjugação de *povos e raças inferiores* pelo viés narrativo passava por um processo de incessante naturalização, como coloca Edward Said:

Havia um comprometimento por causa do lucro, e que ia além dele, um comprometimento na circulação e recirculação constantes, o qual, por um lado, permitia que pessoas decentes aceitassem a ideia de que territórios distantes e respectivos povos deviam ser subjugados e, por outro, revigoravam as energias metropolitanas, de maneira que as pessoas decentes pudessem pensar no imperium como um dever planejado, quase metafísico de governar povos subordinados, inferiores ou menos avançados (SAID, 1995, p. 41).

Em 1886, Remington foi enviado ao Arizona pelo jornal *Harper Weekly* para cobrir a guerra do governo contra Geronimo, o chefe *Apache chiracaua* que tornou-se uma espécie de Inimigo Público dos Estados Unidos no final do século XIX. Daquela sua experiência no campo de batalha, Remington tiraria a inspiração de sua paleta de cores. Muitas dessas ilustrações para *Harper Weekly* teriam grande circulação, como por exemplo, “We Struck Some Boggy Ground” (Nós atingimos algum terreno pantanoso) (figura 8), um vívido relato representando de forma heroica um evento real ocorrido há 40 anos. É interessante a maneira que Remington expõe o movimento dos cavalos, o registro da ação da batalha, a imponência dos Texas Rangers. No primeiro plano, um índio morto, ao fundo a aldeia em terrível desespero.



Figura 8 - “We Struck Some Boggy Ground”, Frederick Remington, 1898, gravura²³.

Dois anos depois, após o massacre dos Sioux em Wounded Knee (Dakota do Sul), Remington teria saudado o “heroico” feito dos militares com um: “Bom trabalho, soldados!”. Como diria anos mais tarde o futuro “presidente cowboy” dos Estados Unidos, Theodore Roosevelt: “Acho que eu teria vergonha em assumir o ponto de vista ocidental [western view] sobre os índios. Eu não vou tão longe a ponto de pensar que os únicos índios bons são índios mortos, mas acredito que nove em cada dez o são, e eu não gostaria de averiguar o décimo caso”. (ROOSEVELT apud ELLIS, 2011, p. 26).

O mesmo Roosevelt, seria um dos grandes entusiastas das imagens de Remington, chegando até a encomendar-lhe algumas ilustrações.²⁴ Adquirindo notória popularidade, para muitos leitores dos jornais em que publicava seus textos e ilustrações, Remington seria um “Soldado Artista”, um “Cowboy Artista”.

O índio em Remington variava do inimigo de batalha, adversário da Cavalaria americana, para representações típicas do nobre selvagem, que remetiam à George Catlin. Em *Old Smoke* (figura 9), ilustração presente em *The Oregon Trail*, de Francis Parkman, publicado originalmente em 1847, vê-se um índio com aparência forte e orgulhosa em uma representação que o exalta enquanto representante de uma raça em extinção, de costumes desaparecidos.

²³ - Disponível em: < <http://www.rwnaf.org/collections/item?id=101> > acessado em 29 Mai. 2014.

²⁴ - Roosevelt procurou manter o processo de expansão das fronteiras, tanto a nível nacional, quanto a nível internacional. Quando da invasão das Filipinas, por exemplo, comparou os filipinos aos Apache, justificando a empresa imperialista americana na Ásia com discurso semelhante à ofensiva aos territórios indígena nos Estados Unidos (ÁVILA, 2006, p. 104-105). Cf. SLOTKIN, Richard. “The Winning of the West: Theodore Roosevelt’s Frontier Thesis, 1880-1900” in *Gunfighter Nation: the myth of the frontier in twentieth-century America*. Norman: University of Oklahoma Press, 1992, p. 29-63. Além de BROWN, Dee. “Teddy: o Cavaleiro Destemido” In: *O Faroeste*. Círculo do Livro, 1974, p. 249-263.

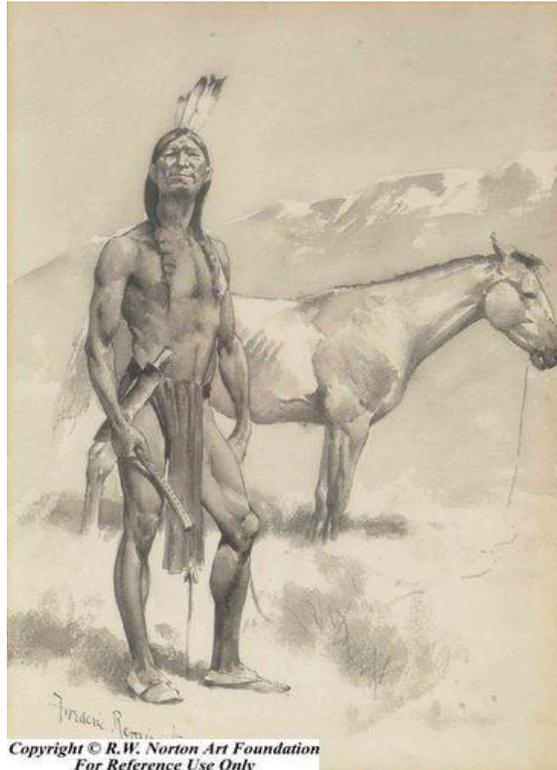


Figura 9 - Old Smoke, Frederic Remington, 1882, gravura²⁵.

O ano de 1892, quando foi lançada uma edição especial do livro de *The Oregon Trail*, é considerado como o do “fechamento da fronteira”. Os índios deixam de ser considerados como ameaça ao progresso do americano, que enfim havia *vencido*, domesticado o deserto, colonizado as pradarias. No processo de modernização de um território americano cortado por inúmeras linhas de trens, que levam informações e pessoas de uma costa a outra, os discursos sobre o Oeste passam a enfatizar um sentimento nostálgico com relação aos índios daquele agora *velho oeste*. Saudosismo que, dentre outros, seria inspiração para um ex-batedor da Cavalaria americana - que havia se tornando uma lenda viva nos Estados Unidos por conta do expressivo número de búfalos que havia abatido – criar um show sobre o Oeste Selvagem, o *Buffalo Bill's Wild West Show*.

1.7 - BUFFALO BILL: ENCENAR, RECORDAR E VIVER O VELHO OESTE (1846-1917)

A vida de William Frederick Cody parecia encarnar e simbolizar a história do Oeste americano. Nascido em uma cabana, no estado do Iowa, esteve presente em vários dos

²⁵ - Disponível em: <<http://www.rwnaf.org/collections/item?id=78>> acessado em 15 Fev. 2014.

momentos-chave da expansão para o oeste: a corrida do ouro da Califórnia, o Pony Express²⁶, a construção de estradas de ferro, a criação de gado nas Grandes Planícies. O mito Buffalo Bill foi sendo gestado nesses episódios, o transformando em uma espécie de modelo de *cowboy*, símbolo de uma tradição inventada.

Essa expansão para o Oeste já vinha sendo mitologizada desde o tempo de Daniel Boone, protótipo do pioneiro afastado da *civilização* em constante contato com a “selvageria” indígena. Essa imagem do herói das narrativas sobre o Oeste americano irá desenvolver-se durante o século XIX em uma complexa divergência entre fato e ficção. Nesse processo, um jovem *plainsman* (habitante das pradarias americanas) como tantos outros que haviam crescido além do Missouri, é alçado, por editores de jornal e literatos, ao status de mito vivo da história americana.

De acordo com Richard Slotkin, no tempo em que as *dime novels* buscavam personagens reais com histórias dignas de lenda, Buffalo Bill aparece como uma figura com potencial suficiente para inspirar leitores e aventureiros desejosos de um Oeste mítico. *Buffalo Bill, the King of the Border Men, dime novel* publicada no jornal *New York Weekly* em 1869, teve enorme sucesso, sendo posteriormente transformada em livro, com várias reedições. Nessa sua primeira versão ficcional, Buffalo Bill é um herói com claras referências a Fenimore Cooper. A história mostra uma série de raptos de mulheres às quais um Buffalo Bill portando um rifle e montado a cavalo irá resgatar. O entusiasmo da história fez com que o jornalista Ned Buntline e Buffalo Bill planejassem uma peça de teatro, *King of the Border Men*, escrita por Fred. G. Maeder. Combinando a imaginação de Buntline e as *dime novels* de Prentiss Ingraham com o talento de Buffalo Bill para o drama e os holofotes, o espetáculo *Wild West Show*, com toda sua grandiosidade, povoou o imaginário americano com imagens de um Oeste, selvagem, mítico. Uma iconografia baseada em batalhas entre cowboys e índios, diligências, caça aos búfalos representavam aquele espaço, sob a direção de Buffalo Bill, *enterteiner* alçado à condição de ícone e herói nacional. Por mais de 30 anos (1883-1916) *Buffalo Bill Wild West* foi uma das maiores e mais populares companhias de entretenimento comercial. O espetáculo não impactava apenas na imaginação histórica da fronteira americana, naquela virada do século, o oeste de Buffalo Bill era uma propaganda dos Estados Unidos altamente influente na Europa naquele contexto em que muitos imigrantes do Velho continente iam para os Estados Unidos. Centralizado na figura de Cody, o espetáculo

²⁶ - *Pony Express* era o correio expresso em funcionamento desde 1860, que levava correspondências a cavalo em uma rota de St. Joseph (Missouri) até Sacramento (Califórnia). Sendo substituído depois pelas linhas de telégrafos.

declarava comprometimento com a *autenticidade histórica* e com a *missão pedagógica*²⁷ do seu Velho Oeste. Seu objetivo seria “Picture to the eye” (pintar para o olho) através do auxílio de personagens históricos e animais vivos, em uma série de cenas e episódios animados, que de fato existiram, do maravilhoso pioneiro e da vida na fronteira do Velho Oeste americano. Performances que deveriam ser recepcionados não apenas como mero entretenimento, mas também como exercícios de educação pública, como inculcador de patriotismo. (SLOTKIN, 1992, p. 67).

Os índios estavam por toda parte no *Buffalo Bill Wild West Show*, dos cartazes à grande maioria das cenas. Seu papel na dramaturgia era atacar os brancos. Nessas imagens de conquista, há uma inversão dos fatos: seus espetáculos apresentam um relato de agressão indígena contra vítimas brancas. Sua narrativa ancorava-se numa tradição de fantasias de resgate (figura 10). Um conjunto de imagens nas quais os americanos foram transformados de conquistadores imperialistas em vítimas da *bestialidade indígena*. Como diria Richard White: “os grandes ícones militares de expansão para o oeste americano não são as vitórias, são as derrotas: do Alamo e da Batalha de Little Bighorn”. Nós, estas histórias dizem, não planejamos nossas conquistas, nós não, nas palavras de Joaquin Miller, “estudamos as batalhas”. Nós apenas “retaliamos contra os massacres dos bárbaros” (WHITE, 1994, p. 27).

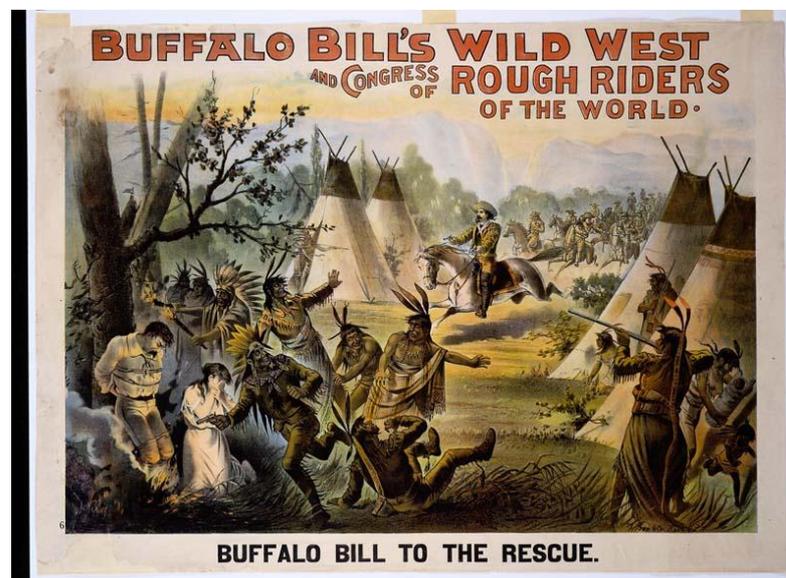


Figura 10 - To the Rescue. Buffalo Bill's Wild West, 1894, poster²⁸.

No cartaz, vemos Buffalo Bill chegando heroicamente para resgatar um casal de

²⁷ - Nesse sentido é interessante pensar que tal qual a tradição circense, o *Wild West* de Buffalo Bill também possuía matinês, enfatizando o aspecto educativo e patriótico.

²⁸ - Disponível em: <<http://codyarchive.org/images/view/posters/1.69.108b>> acessado em 05 Abr. 2014.

brancos sequestrado por índios. O homem está sendo queimado em fogo lento, enquanto a mulher de branco (pureza) chora ao seu lado. A cena tanto remete a um possível abuso sexual por parte dos indígenas, quanto a uma possível prática de canibalismo, uma imagem que reforça ainda mais a bravura de Buffalo Bill e dos seus Rough Riders ao mesmo tempo em que justifica o contra-ataque branco.

Uma de suas encenações preferidas do espetáculo seria a da Batalha de Little Big Horn, na qual o famoso general Custer morreu. Massacrar os índios seria a única retaliação possível. Nessa tênue linha entre imagem e experiência vivida no espetáculo *Buffalo Bill Wild West*, especialmente a partir da notável semelhança (física, mas também ideológica) entre Buffalo Bill e o general Custer, “Cody procurava imitar um ícone em seu caminho para se tornar um” (WHITE, 1994, p. 39).

Essa ambivalência entre ator e sujeito histórico, concedia credibilidade “histórica” àquela imagem. Show e realidade histórica constantemente imitando um ao outro. A história de alguns dos Sioux que haviam lutado contra Custer em Little Bighorn retornaria, agora como farsa, representada por eles mesmos em *Buffalo Bill Wild West*. Outros, que lutavam contra os brancos diariamente no espetáculo, voltariam para Dakota, para combater os brancos de verdade durante o culminar dos problemas com a *Ghost Dance*²⁹ que levaria ao massacre de Wounded Knee em 1890. Nesse processo de teatralização da experiência vivida, o próprio Buffalo Bill iria sair do palco e servir ao exército, tanto durante a campanha do general Custer, quanto no episódio da *Ghost Dance* (WHITE, 1994, p. 32).

Mas, apesar desse desejo de autenticidade histórica, Richard Slotkin acredita que: o *Buffalo Bill Wild West* “escreveu a história misturando-a com a mitologia”. Suas *recriações*, na verdade, foram *reduções* de eventos complexos em “cenas típicas” com base em fórmulas da tradição literária popular. Imaginou-se um espaço mítico em que passado e presente, ficção e realidade coexistiam; um espaço em que a história, traduzida pelo mito, foi (re) promulgada como ritual. Buffalo Bill trouxe vida às imagens que povoavam aquela tradição americana que se inventava no século XIX. Essa migração de imagens, entretanto, não se fez de uma forma literal. Em Buffalo Bill, percebemos uma leitura gloriosa e apaziguadora das guerras indígenas, intensificando a questão militarista do confronto ao mesmo tempo em que dissolve as disputas internas dos “conquistadores” brancos, que parecem se unir sob o comando de um

²⁹ - Um primeiro movimento teria surgido no final da década de 1860, quando Wodziwob, índio *paiute*, ensinou a outros índios uma série de rituais, dentre eles, a “Dança dos Fantasmas”. O movimento retornaria com força no final dos anos 1880, quando Woyoka, outro índio *paiute*, passa a profetizar o que seria um futuro sem homens brancos, no qual os índios recuperariam suas terras. Tais episódios seriam vistos por muitos colonos brancos como preparativo de guerra, culminando com o Massacre de Wounded Knee, em 1890. Cf. BROWN, Dee. *Enterrem meu coração na curva do rio*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 261-281.

Messias (Buffalo Bill) contra os “índios bestiais” (SLOTKIN, 1992, p. 69).

Nessa “complexa mimese”, o exemplo mais dramático é o incidente envolvendo o índio Yellow Hand. Em 1876, Buffalo Bill deixa o palco para se juntar à Quinta Cavalaria como escoteiro. Como dissemos, ele estava no campo de batalha quando os Sioux derrotaram o general Custer. Durante uma escaramuça, Cody-Buffalo Bill mata e escarpela o índio Cheyenne “Yellow Hand” (“Mão Amarela”). Buffalo Bill havia se preparado para o evento, inclusive vestindo-se com trajes típicos do seu *Wild West Show*. Morto na teatralização do real empreendida por Cody-Buffalo Bill, “Mão Amarela” seria revivido no palco, em um espetáculo que ganharia o nome de “A Mão Direita Vermelha” ou “Primeiro Escalpo para Custer”, melodrama onde o duelo com “Mão Amarela” se torna o clímax de uma história de resgate de cativo. O escalpo de Mão Amarela seria um macabro adereço utilizado em uma espetacularização que alavancaria a fama de Buffalo Bill, reputação que juntamente com a idealização efetuada por relatórios, livros e *dime novels* transformava-o em um mito ainda vivo (SLOTKIN, 1992, p. 72).

Na *World Columbian Exposition*, realizada em Chicago, no ano de 1893, onde Frederick Turner proferiu a sua famosa tese sobre a fronteira, os visitantes da feira seguiam um mapa ricamente estruturado sobre a exposição: uma rota repleta de símbolos e rituais que demonstravam o rápido curso do progresso americano. A peça central da exposição, o ponto culminante daquele itinerário, foi a *White City*, um espetáculo arquitetônico de dimensões espetaculares que representaria o auge da *civilização* euro-americana, um pequeno mundo ideal, “profético” do momento em que a terra seria tão pura, bonita e alegre quanto a própria *White City*. A antípoda dessa “Cidade Branca” seria o *Buffalo Bill Wild West*, que mesmo oficialmente não fazendo parte da exposição recalcava-a enquanto etapa anterior ao pleno desenvolvimento da *civilização*. A moralidade estética da “Cidade Branca” expressava a vitória do capitalismo como classe (SLOTKIN, 1992, p. 63-64).³⁰

O trajeto metafórico das imagens do *Wild West* à *White City* considerava que o espírito de fazer a guerra é um atributo do homem no estado “selvagem” e que a civilização requer a substituição da guerra pela paz. Nessa lógica teleológica, é preciso domar o deserto e os selvagens que o habitam. A guerra é exaltada como um meio – necessário – para a paz e o progresso. Esse argumento histórico teria na figura de Theodore Roosevelt um grande entusiasta. Em “Expansion and Peace” (1899) o político defendia que a “paz” pode ser

³⁰ - Sobre a *White City*, Arthur Ávila nos recorda que: “Ironicamente, em julho de 1894, a Cidade Branca seria destruída em um incêndio causado por ferroviários em greve. Em poucas horas, a utopia anglo-saxônica, branca e protestante de um mundo sem negros, índios e operários foi reduzida a cinzas” (ÁVILA, 2006, p. 35).

imposta sobre as “raças bárbaras” do mundo apenas pelo uso da força armada. (ROOSEVELT, 1899 apud SLOTKIN, 1992, p. 80).

Há uma evidente mudança de enfoque no programa histórico do *Buffalo Bill Wild West* em fins do século XIX. Cada vez mais identificado com o crescente imperialismo, há uma presença maior de elementos militares no show – exercícios da Cavalaria, exibição de novos modelos de artilharia e metralhadoras – que passa a eclipsar as imagens relacionadas à cultura visual do *Oeste Selvagem*. O cowboy, ícone da fronteira, dá espaço ao herói militar. O Buffalo Bill anterior representou um tipo de heroísmo agora ultrapassado. Suas lutas contra os nativos são apresentadas como relíquias de uma época que se foi. Como uma fênix, o herói Buffalo Bill renasce no palco como comandante dos *Rough Riders*³¹, agora em outras plagas (SLOTKIN, 1992, p. 80).

No alvorecer do século XX, o cowboy real foi desaparecendo. Ironicamente, cada vez mais, torna-se um símbolo americano nessa época em que é anunciado o fechamento da fronteira, *espaço* e *tradição* que ele havia contribuído para *construir* e *inventar*. Do Oeste ao futuro, já anunciava metaforicamente a *White City* da *World Columbian Exposition*. Um *sentido histórico* que seria retomado por Frederick Turner, ao combinar elementos consagrados pelo “Mito da Fronteira” com a linguagem científica da história emergente no final do século XIX, reconciliando primitivismo e progresso na justificativa de uma nova política expansionista: a julgar que o “problema” interno indígena estava solucionado, o *destino manifesto* americano era buscar novas fronteiras, contra outros povos *selvagens*, pois isso estava na base da democracia americana. (ÁVILA, 2006, p. 11-12).

1.8 - A DEMOCRACIA NA FRONTEIRA: FREDERICK JACKSON TURNER E O DESTINO DO HOMEM AMERICANO (1861-1932)

Embora de imediato a *frontier thesis* do historiador Frederick Jackson Turner tenha sido recepcionada com alguma frieza durante a *World's Columbian Exposition* de 1893, nos anos seguintes ela alcançaria relevante prestígio. No alvorecer do século XX, aquele discurso passa a povoar o imaginário da nação não apenas pela escrita historiográfica, mas implicitamente por meio de literatos, jornalistas etc. Ecoando a prosa turneriana, estes autores narravam o processo de *conquista* do continente em termos otimistas, dando grande atenção ao Oeste e

³¹ - Rough Riders era a Cavalaria voluntária recrutada para a Guerra Hispano-Americana em 1898. Buffalo Bill, amigo e entusiasta de Theodore Roosevelt, passou a encenar as missões dos Rough Riders, contribuindo para a mitificação desse grupamento militar.

aos tipos comuns que seriam os seus verdadeiros heróis. Havia o lamento nostálgico do fim da fronteira, um mal terrível, porém *necessário*.

Segundo Arthur Ávila, os escritos de Turner aparecem como uma cientifização de uma tradição que foi sendo inventada durante o século XIX com fortes traços míticos. Eles conseguiram criar uma identidade homogênea para aquela *comunidade imaginada*, sendo por isso, apropriados por diferentes setores da sociedade americana, de reformadores a industriais, mantendo-se como a “verdadeira” explicação para os Estados Unidos (ÁVILA, 2006, p. 50). A história americana passa a ser a história do movimento da fronteira. Ela aparece como um processo social e econômico, que *conduz e determina* o regime político democrático da América.³²

Diante das incertezas advindas de vertiginosas transformações surgidas da mudança do ambiente agrário para uma economia industrial, a *frontier thesis* de Turner *recria* o passado, transformando-o em algo “claro e linear como os trilhos de um trem” (LIMERICK apud ÁVILA, 2006, p. 60), em uma trama que segue sempre do movimento dos pioneiros em direção do Oeste até o seu fim, em 1890 – tido como o fechamento “oficial” da fronteira de colonização, a partir da declaração do Censo Nacional daquele ano (ÁVILA, 2006, p. 68).

A experiência da fronteira, o encontro entre a civilização e a barbárie, justificaria o excepcionalismo americano, já que seria responsável pela “americanização” dos imigrantes europeus. Nas palavras do próprio Frederick Turner:

A fronteira é a linha mais rápida e efetiva de americanização. O deserto domina o colono. Ele o encontra europeu em suas vestimentas, indústrias, ferramentas e modelos de transporte e pensamento. Ele o tira da ferrovia e o põe na canoa. Ele arranca o vestuário da civilização e o veste com camisa de caça e mocassim (...) Resumindo, na fronteira o meio ambiente é muito forte para o homem. Ou ele aceita suas condições ou perece (...) Aqui está um novo produto que é americano (...) O avanço da fronteira significou um firme movimento de distanciamento da influência europeia, um firme crescimento da independência em termos americanos (TURNER apud ÁVILA, 2006, p.70)

Todavia, esse avanço segundo Turner essencial para a identidade nacional, para a construção da democracia excepcionalmente americana resultou na desintegração das antigas sociedades indígenas. A fronteira passa a ser vista como uma escola militar, desenvolvendo o rigor e a perspicácia ideais ao espírito colonizador do pioneiro, Pois, ecoando o discurso

³² - O Oeste sintetiza a história americana para Turner. Seu protagonista é o homem comum “que se move no tabuleiro da história graças a ação de forças que controla apenas superficialmente”. Nesse sentido, ele admite uma enorme relevância da natureza no ornamento da sociedade americana. Para Turner, a *wilderness* “exala um poder de regeneração quase místico em sua capacidade de redimir o europeu degenerado transformando-o no homem americano” (ÁVILA, 2006, p. 55).

imperialista de fins do século XIX, Turner desumaniza os índios, enquadrando-os enquanto elementos da *wilderness*, a natureza a ser vencida, etapa essencial para a regeneração do pioneiro americano. Regeneração pela violência, como diz o título do célebre livro de Richard Slotkin (1992). Turner, entretanto, parece minimizar tal aspecto, na medida em que o extermínio de diversos povos indígenas é causado pelo “inevitável ritmo do progresso”. Não centralizando a violência como elemento fundamental da fronteira, Turner legitima a ocupação da América sobre um ponto de vista idealizado e harmonioso (ÁVILA, 2006, p. 71).

Se a fronteira havia sido fundamental para a democracia excepcionalmente americana, definindo o futuro da nação, o que aconteceria após o seu “fechamento oficial”? Para Ávila, nesse período de dúvidas, em fins do século XIX, a *frontier thesis* de Turner justificará a empresa imperialista por meio da expansão ultramarina como forma de sair de um iminente caos. Certamente por isso, a tese de Turner foi muito bem recebida por Theodore Roosevelt (1901-1909) e Woodrow Wilson (1915-1921), presidentes com propostas marcadamente imperialistas para os Estados Unidos. A vitória na Guerra Hispano-Americana, a anexação das Filipinas e de Porto Rico, o protetorado em Cuba e a tomada do Haváí indicavam as novas diretrizes (externas) do Estado Americano. A *missão* democrática, o *destino manifesto* americano não poderia estagnar em território nacional (ÁVILA, 2006, p. 80).

O arquétipo do *frontiersman* é retomado por Turner. Indivíduo dotado de individualismo, empreendedorismo, otimismo e inventividade, cujo épico de conquista é a parábola do crescimento da própria nação. Entretanto, como Ávila aponta (*Idem*, p. 134), um dos traços dessa tradição é o paradoxo que faz do pioneiro agente e vítima do progresso *civilizatório*, já que os mesmos fatores que o torna instrumento da *frontier thesis* também o torna incapaz de ser plenamente assimilado, consequência do processo de regressão às condições primitivas da *wilderness* (ÁVILA, 2006, p. 134)³³. O cinema surgirá quase que ao mesmo tempo do “fechamento oficial” da fronteira, no afã imperialista, agenciando memórias em um complexo diálogo com as *ficções dominantes* dessa *tradição inventada*, que cada vez mais passa a se identificar como a narrativa fundamental daquela *comunidade imaginada* americana.

³³ - Em *O Homem que Matou o Fascínora* (*The Man who shot Liberty Valance*, 1962), pioneiros pragmáticos, individualistas e inventivos como Tom Doniphon estão fadados (na lenda e no fato) a *ceder espaço* para os novos homens do Oeste, exemplificados na figura de Ransom Stoddard, um civilizado advogado, vindo do Leste.

1.9 - IMAGENS QUE MIGRAM PARA O CINEMA: RECONSTRUIR O PASSADO OU NARRAR OS FEITOS DO IMPÉRIO?

O cinema, a fotografia, o vídeo, as instalações e todas as formas de performance do corpo, da voz, e dos sons contribuem para uma refundição do quadro das nossas percepções e do dinamismo dos nossos afectos. Deste modo abrem passagens possíveis para novas formas de subjectivação política (RANCIÈRE, 2010, p. 122)

Ella Shoat e Robert Stam acreditam que o cinema, enquanto “produto das ‘descobertas científicas do Ocidente’”, tornou visível para seus espectadores uma “narrativa mestra do ‘progresso da civilização ocidental’”. (SHOAT & STAM, 2006, p. 138). Nesse novo meio de “subjectivação política”, as imagens sobre o *Outro*, o “selvagem” que serviu de contraponto ao colono branco na invenção do Oeste, encarnaram com usos e sentidos semelhantes no novo meio, o cinema, que era inventado no final do século XIX. Entretanto, é importante salientar, no caso da relação entre cinema e pintura, por exemplo, que não se trata de uma via de mão única. Essa migração de que falamos está longe do que poderia ser uma influência³⁴, de uma retomada de formas que teriam saído do cérebro dos pintores perfeitamente. Mas sim, o que buscamos aqui é estimar o lugar que o cinema ocupa, ao lado da pintura, bem como dos outros meios em uma história do olhar (*histoire du regard*) colonial, estabelecido no imaginário sobre o Oeste americano, onde o índio é despersonalizado enquanto *Outro*. (AUMONT, 2004; BELTING, 2014).

O primeiro cinema será marcado por uma crença que o via como um novo tipo de ciência interdisciplinar que podia dar acesso a “outros mundos”: cartografava espaços como um geógrafo, relatava eventos como um historiador, descreveria os costumes de povos “exóticos” como um antropólogo. Um “cinema pedagógico”, que servindo à hegemonia do imperialismo americano, prometia “apresentar às plateias americanas culturas desconhecidas, que viviam do ‘lado de fora’ da história ocidental”. (SHOAT & STAM, 2006, p. 139). Na origem do cinema, recorda Jacques Rancière, o cineasta é um artista “escrupulosamente honesto”, que não trapaceia e está limitado a registrar. Nesse processo de ver o *Outro* pela tela de cinema, os espectadores foram sendo capazes de ver a si mesmo, aquela comunidade imaginada foi novamente percebendo sua “camaradagem horizontal” por meio de uma ficção

³⁴ - O termo “influência”, como observa Michael Baxandall, torna-se impróprio ao estatuto das imagens não apenas por ser um vocábulo “de fundo astrológico”, mas por gramaticalmente decidir indevidamente sobre o sentido da relação, ou seja: “isto é, quem age e quem sobre a ação da influência, parece inverter a relação ativo/passivo que o ator histórico vivencia e que o observador, apoiado unicamente em suas inferências, deseja levar em conta”, (BAXANDALL, 2006, p. 101-102). O termo indica, portanto, uma relação imediata entre influenciador e influenciado desprovida de latências, reinvenções, desvios etc.

dominante que elegia o homem branco fronteiro, o cowboy, enquanto imagem legível da nação. A tradição inventada do western já estava arraigada em uma memória coletiva, um conjunto de imagens e narrativas que a partir do fechamento da fronteira e do impacto da tese turneriana, passa a ser pensada como a imagem do passado nacional (RANCIÈRE, 2013, p. 8).

É preciso atentar que tal qual uma viagem de trem, assistir a um filme é uma atividade coletiva. O ritual comunitário e, sobretudo nesses primeiros anos, popular, ao reunir espectadores que dividem o mesmo espaço geográfico, língua e muitos costumes em comum, acaba reproduzindo, de certa forma, a reunião simbólica de uma “nação provisória” (SHOAT & STAM, 2006, p. 147). Jacques Aumont lembra que a forma de ver dos passageiros do trem modelou a produção imaginal (de imagens) e o *meio* (a câmera) de cinema:

Constituição de um novo espaço-tempo, fundado na destruição física do espaço-tempo tradicional, mas também na substituição da moral antiga ligada à natureza por valores novos, o desejo de aceleração, a perda de raízes. Destruição ambivalente, a estrada de ferro é, no mais das vezes, vista, no início do século XIX, como uma espécie de garantia técnica do progresso e da harmonia entre as nações (nos Estados Unidos, o trem aparecerá como especificamente americano, porque é essencialmente democrático) (AUMONT, 2004, p. 53).

Na história do olhar cinematográfico, Jacques Aumont também cita a relação que o cinema mantém com o Panorama, espetáculo de grande popularidade no século XIX. Pinturas imensas, de forte inclinação realista, que procuravam exibir a exuberante natureza americana, os grandes acontecimentos históricos da nação (especialmente as guerras contra os povos indígenas). Um *grande espaço* no qual os grandes planos do gênero *western* iria inspirar-se. O panorama mantém com o quadro cinematográfico, com uma das marcas do primeiro *western*, uma relação de estreito contato: grandes dimensões, grandes temas trabalhados, um desejo quase arqueológico de *reconstituir* o passado, uma ânsia pedagógica pela exatidão “absoluta”, científica, pela descrição do *Outro* (AUMONT, 2004, p. 58).

Essa maneira de olhar reverberada pelo cinema coincide com o “apogeu vertiginoso do projeto imperialista”. Nos anos 1890, quando do nascimento do cinema, Rudyard Kipling publica o poema “The White Man’s Burden” (O Fardo do Homem Branco), que celebrava a conquista norte-americana contra os “selvagens” filipinos e cubanos. É a época do massacre de Wounded Knee. Como observam Ella Shoat e Robert Stam:

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 massas. Para os trabalhadores europeus e da Euro-América, guerras fotogênicas travadas em remotas partes do império tornaram-se divertimentos, e serviram para “neutralizar a luta de classes e transformar a solidariedade entre as classes sociais em solidariedade nacional e racial” (SHOAT & STAM, 2006, p. 142).

O cinema, considerado “espetáculo de párias” pelas pessoas instruídas (FERRO, 1976, p. 199), povoa o imaginário das classes populares de modo que nesse processo, a imagem do *Outro* terá uma função fundamental na popularização dos mitos americanos.

A autoconfiança da nação (que antecede o nacionalismo) está estritamente associada com o cinema no começo do século XX. Ou seja, o cinema serviu ao propósito de unir por meio de uma identificação por imagens, símbolos e costumes, indivíduos distintos em uma origem no passado partilhada em comum. Se para Benedict Anderson (2008), o que viabilizou essa “camaradagem horizontal”, essa consciência coletiva, no período moderno, foi o desenvolvimento de uma língua em comum e sua divulgação por meio dos veículos impressos de difusão capitalista (livros e jornais) é inegável pensar a contribuição do cinema na imaginação dessa “camaradagem horizontal” no início do século XX. Para Ella Shoat e Robert Stam, “o cinema também herdou o papel social do romance realista do século XIX” (2006, p. 145). Como observa Jacques Rancière:

A jovem arte do cinema não somente reatou com a velha arte das histórias. Tornou-se sua mais fiel guardiã. Usou sua potência visual e seus meios experimentais não somente para ilustrar velhas histórias de conflitos de interesses e de provocações amorosas. (...) Restaurou as intrigas e os personagens típicos, os códigos expressivos e as velhas forças do *pháthos*, e até a estrita divisão em gêneros. (...) Estava em sincronia com a grande utopia daquele tempo, com o sonho estético, científico e político de um mundo novo, onde todos os pesos materiais e históricos seriam dissolvidos no reino da energia luminosa (...) (RANCIÈRE, 2013, p. 8-9).

A noção de “janela para o mundo” presente no cinema, talvez tenha dado grande popularidade ao mesmo. Como marca desse primeiro período, o cinema é pensado quase como um produto de fábrica, daí porque a escolha de estórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em fáceis convenções de entendimento devido à grande popularidade. Ismail Xavier aponta que este cinema caminha em direção a um “controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto”. Nessa perspectiva *naturalista*, era desejável também que o cinema apontasse para uma “invisibilidade dos meios de produção desta realidade”, ou seja, que as pessoas sentissem como diante do que era *de fato* a realidade. Dessa forma, a imagem cinematográfica acabou

por fornecer concretude ao mito. Esse desejo de cópia e esse flerte com a monumentalidade típica do panorama do século XIX, funcionava como instrumento retórico: os elementos da trama e os personagens, então, passam a ser vistos como “modelos exemplares”, ou seja, “autênticas alegorias que carregam um fundo de verdade profunda face à vida do homem neste e noutros mundos” (XAVIER, 2005, p. 41-42).

O *western* enquanto gênero cinematográfico nesses primeiros anos do cinema é marcado por esse desejo quase documental de narrar a história americana. Richard Slotkin lembra que esse afã por realidade foi útil aos primeiros cineastas a realizarem westerns, porque muitos dos locais e personagens célebres das narrativas sobre a fronteira do século XIX ainda existiam: vestuário, armamento e o estilo de vida dos cowboys não havia mudado muito desde a década de 1880. Porém, a imagem cinematográfica tende para o mito, inventando um momento histórico impreciso, uma geografia imaginária, unificando povos marcadamente plurais sob a simples definição de *índios*, despersonalizando-os por meio de dois simples *tópos* (bom/mal selvagem), enfatizando a violência na história da fronteira americana, e, claro, reforçando o mito do cowboy (SLOTKIN, 1992, p. 235).

Para Robert Sklar, em *História Social do cinema Americano* (1975), o cinema enquanto meio cultural de massa, desenvolve-se em um período de profundas mudanças na estrutura social da vida norte-americana, com o desenvolvimento de uma sociedade industrial predominantemente urbana (SKLAR, 1975, p. 13). Uma das marcas dos primeiros filmes de *western* é que o seu espaço, sua temporalidade sintetizaria o que *passou*, o período anterior à urbanização. Seriam imagens convenientes para situar o *Outro*, o “selvagem”, as “hordas de índios” que foram vencidos pelo progresso.

Coincidentemente, aquele *Velho Oeste* começa a ser projetado nos filmes justamente no que fora considerado o fechamento da fronteira, a domesticação do deserto, a vitória da *civilização*, o fim daquele modo de vida. A mitologia em torno do Oeste, portanto, encontra no cinema “seu principal *meio* de expressão”. (BAZIN, 1991, p. 201). A fronteira, como vimos, teve no discurso historiográfico de Frederick Turner, bem como no discurso político de Theodore Roosevelt, uma revitalização. ‘Teddy’ Roosevelt chegou, em 1912, a advertir os historiadores do futuro sobre a história da fronteira, dizendo:

Eles vão mostrar os começos lentos de liquidação, o crescimento da pesca e da troca em cidades do litoral, os hesitantes primeiros empreendimentos nas florestas indígenas assombradas. Em seguida, eles vão mostrar os sertanejos, com seus longos rifles, e seus eixos de luz, fazendo o seu caminho com o trabalho e perigo através do deserto (...) e, em seguida, a marcha sem fim dos trens através das planícies e das montanhas para as costas do maior dos cinco

grandes oceanos. (...) O crescimento portentoso das cidades será mostrado, e a transformação de uma nação de agricultores e artesão em uma nação de homens de negócios, e todas as amplas consequências da ascensão da nova industrialização (...) (ROOSEVELT apud VERHOEFF, 2006, p. 16).

É interessante como o desejo do “cowboy presidente” seria em grande medida realizado pelos cineastas que se aventuraram pelo *western*. E aqui, é importante ressaltar a força dessas imagens, o impacto do filme na cultura histórica americana do século XX. Nesse sentido, se geograficamente o império se caracteriza pela descontinuidade, “o cinema serviu para consolidar os sentimentos nacionalistas e imperialistas em diversos povos dispares que se sentiam, dessa maneira, membros de uma comunidade” (SHOAT & STAM, 2006, p. 146). Os mesmos Ella Shoat e Robert Stam destacam o papel pedagógico desse primeiro cinema:

Da perspectiva dos colonizados, o cinema (em consonância com outras instituições coloniais, tais como as escolas), produziu um sentimento de ambivalência dupla, pois misturou a identificação gerada pela narrativa cinematográfica com um profundo ressentimento, uma vez que os “outros” eram os colonizados (SHOAT & STAM, 2006, p. 148).

Esse papel de encorajamento de identidades comunitárias serviu, é importante lembrar, tanto para os povos dominantes, quanto para os povos dominados que sofriam com os estereótipos. Esse conflito por representação, essa *guerra de imagens* nos Estados Unidos seria ainda mais forte com a luta pelos direitos civis, especialmente a partir da década de 1950³⁵.

As “imagens mais memoráveis” da fronteira histórica dos Estados Unidos no século XX são retiradas da “paisagem mítica” dos westerns. Até mais do que as páginas de Francis Parkman, Frederick Jackson Turner, James Fenimore Cooper e Owen Wister, ou mesmo das *dime novels*, esses filmes impactaram profundamente na cultura histórica americana. Entretanto, esse gênero cinematográfico foi moldado pelos problemas e oportunidades decorrentes da necessidade dos cineastas em adaptar toda uma cultura visual e uma tradição popular associadas com o western no século XIX.

Nana Verhoeff, em *The Invention of Western Film*, ressalta que as cidades industriais americanas do Leste, em seu vertiginoso processo de urbanização do início do século XX, serão estabelecidas como o local discursivo do “Nós” na medida em que produz o mito de seu Outro, “Eles”, o espaço e narrativa do western. Era comum, por exemplo, que moradores da

³⁵ - Robert Stam cita um interessante exemplo, quando na edição de 3 de agosto de 1911 da revista *Moving Picture World* é relatada uma audiência entre uma comissão de índios americanos com o então presidente William Howard Taft, em que reclamavam das imagens equivocadas que alguns filmes da época produziam sobre os povos indígenas (STAM, 2003, p. 41).

Leste confundissem atores dos westerns como bandidos ou índios reais. De forma que, um nova-iorquino, recém-chegado na Califórnia e acreditando na imagem dos filmes western se surpreende: “Eu sou de Nova York. Pensei que por aqui era tudo selvagem”. Retomando algo já intensificado com George Catlin e, principalmente, com o *Wild West Show*, de Buffalo Bill, os filmes *western* transformam aquele espaço enquanto um lugar ideal para o turismo de aventuras. Dessa forma, o *western* é apenas uma parte (talvez a mais importante) de uma cultura visual imaginada por escritores (como havia sido James Fenimore Cooper no século XIX), jornalistas, pintores etc, das modernas cidades do Leste americano (VERHOEFF, 2006, p. 45).

Jean Louis Rieupeyrout recorda que nos primeiros anos do século XX, uma “tradição tenaz já impunha a toda realização candidata à glória o ataque de uma diligência”. Dessa forma, *O Grande Roubo do Trem* (1903), de Edwin S. Porter aparece como o primeiro filme a trabalhar com uma narrativa e iconografia típicas da tradição western. Atendendo à demanda de grande parte dos espectadores americanos por realismo, Porter transportou a câmera ao longo de uma via férrea, além de que um trem verdadeiro foi alugado, algo revolucionário para a época. Tais progressos técnicos, além do sucesso de crítica e de público, iriam fazer de *O Grande Roubo do Trem* uma espécie de bíblia dos realizadores de filmes. Além disso, o filme definiu o padrão visual e narrativo do gênero western: a natureza, o *saloon*, os foras da lei, os cavalos (RIEUPEYROUT, 1963, p.44).

Pequenos documentários sobre exposições em feiras como *Esquimaux Leap-Frog*, *Esquimaux Village*, *Esquimaux Game of Snap-the-Whip* filmadas por Thomas Edison na Exposição Pan-Americana (*Pan-American Exposition*, 1901) em Buffalo, Nova York, mostram a estreita relação entre as imagens sobre o *Outro* dos primeiros westerns e essas Feiras Mundiais. Nessas obras, fotografias e pinturas servem para enfatizar o que seria o “evidente desaparecimento” dos povos indígenas frente ao avanço da “Cidade Branca”. No alvorecer do século XX, o conceito de *assimilação* começa a ganhar cada vez mais circulação na sociedade americana. Vencidos, os índios precisavam agora ser integrados pela *civilização* americana. Um filme como *His Last Game* (1909, IMP³⁶) já comentava essa questão por meio do humor, parodiando toda uma cultura visual associada ao western, ao mesmo tempo em que discutia a difícil assimilação de um grupo de índios em uma grande cidade americana. Nessas obras, havia uma minuciosa atenção às danças, artesanato e outros elementos da cultura

³⁶ - *Independent Moving Pictures Company*. A noção de autoria, de direção de um filme nesses primeiros anos do cinema ainda não existia. Dessa forma, Nana Verhoeff cita o filme a respectiva companhia cinematográfica em que foi produzido.

indígena, numa forma de “autenticar a representação por meio de uma prática típica dos documentários da época”. A própria *mise-en-scène* é baseada em retratos etnográficos dentro do paradigma antropométrico de classificação das *raças*, comum no final do século XIX. Do mesmo modo, são exaltadas as paisagens naturais como imagens nostálgicas de um passado romântico, reverberando o sentimento evocado pelas fotografias de Edward S. Curtis. As performances dos índios no *Buffalo Bill West Show* (filmadas pela Edison Company) seriam o parâmetro para as atuações em muitos pequenos documentários. Um fato curioso, é que a desejada autenticidade ao exibir “índios de verdade”, que vinha desde as exposições de George Catlin e que ganhou notoriedade com o espetáculo de Buffalo Bill, seria contestada diversas vezes pela insipiente crítica de cinema americana do período. Paradoxalmente, atores brancos eram considerados mais hábeis na produção da autenticidade desejada sobre os povos indígenas. Algo que iria se tornar uma das marcas do gênero western, sendo preferível uma “ilusão de naturalidade” na atuação (ou seja, que se atuasse segundo uma concepção limitada do que era ser índio) à uma “autenticidade étnica” com os sujeitos reais (VERHOEFF, 2006, p. 56-61).

Richard Slotkin usa o exemplo de *Custer Last Fight* (1912), dirigido por Thomas Ince. Para o autor, o filme usa métodos de autentificação típicos dos espetáculos de Buffalo Bill, sendo pouco mais do que uma reencenação cinematográfica do show de mesmo nome exibido no *Wild West Show*. Porém, ao mudar de suporte, o espetáculo ganha uma maior melodramaticidade, passa a ser mais elaborado e as filmagens em locações dão um realismo maior ao cenário do que poderia ser conseguido nas arenas de Buffalo Bill. O diretor, Thomas Ince, exalta também que os participantes originais da batalha (ou seus filhos) tinham servido como atores e assessores técnicos do filme (SLOTKIN, 1992, p. 235).

Segundo Simmon (2003), há uma iconografia marcante em muitos desses primeiros westerns: paisagens exuberantes, bosques úmidos, repletos de lagos, córregos e canoas. Foram filmados em sua grande maioria em Nova Jersey, Nova York e Connecticut. Só mais tarde, em torno de 1911, com a mudança dos grandes estúdios para a Costa Oeste, é que a iconografia característica das imagens do gênero western no século XIX é trabalhada com maior intensidade no cinema: as largas planícies, os desertos áridos. Tal mudança ocorreu após a Companhia da Patentes dos Estados Unidos tentar monopolizar a produção e distribuição de filmes na Costa Leste em 1909 (SIMMON, 2003, p. 4).

Richard Slotkin nos informa que, embora grande parte da produção acabasse ficando em Hollywood, um pequeno distrito de Los Angeles, na Califórnia, no período de 1913-1920 várias outras cidades do Oeste tornaram-se centros de produção cinematográfica, incluindo

Pawnee e Tulsa, Oklahoma, Chicago, além de cidades no Texas e Colorado. Dessa forma, se antes de 1903 muitos homens da lei e ex-bandidos famosos poderiam lucrar com sua celebridade através da realização de shows sobre o “Oeste Selvagem”, os filmes do período vão apresentar oportunidades semelhantes, especialmente por conta do desejo de autenticidade histórica dos espectadores americanos. A ironia sendo justamente as histórias de um Velho Oeste servindo para a produção em escala industrial dos nascentes estúdios (SLOTKIN, 1992, p. 235).

A popularidade do gênero iria explodir a partir daquele período. Contribuía também o fato de ser um gênero economicamente interessante, pois os filmes eram relativamente baratos e possuíam um bom apelo popular. É importante destacar que esse deslocamento da indústria para a Costa Oeste favoreceu demasiadamente o desenvolvimento do western, pois os exteriores ensolarados na maior parte do ano asseguravam a produtividade contínua daqueles filmes. A *Selig Polyscope Company*, uma das companhias pioneiras, enviou técnicos e atores até as Montanhas Rochosas, onde em 1907 filmariam *The Girl of Montana*, que é considerado o primeiro western rodado *in loco*. No mesmo ano, a mesma companhia seria responsável por levar às telas *Vida de Buffalo Bill*, primeira biografia do homem cuja lenda avançava em popularidade no início do século XX. Por volta de 1914, vemos as primeiras celebridades do gênero, Bronco Billy e Tom Mix: “Não se muda o assunto, muda-se o cavalo”, teria dito o primeiro. Essa época também marca a internacionalização do mito, os *westerns* chegam à França e gozam de grande popularidade em toda a Europa (RIEUPEYROUT, 1963, p.46-47). No prefácio do livro *The Encyclopedia of the Westerns*, Dale Robertson aponta que “em 1911 a indústria tinha produzido 43 westerns, com o número saltando para 99, em 1915 e chegando a 205, em 1925”. (ROBERTSON apud FAGEN, 2003, p. 8).

Nesses filmes, a imagem dos povos indígenas foi explorada desde cedo. Em *The Call of the Wind* (1908), por exemplo, D. W. Griffith retoma a imagem do *nobre selvagem*, legando a vida pastoral dos índios a um passado agora inalcançável. O filme busca lamentar a perda daquele modelo de vida, ao mesmo tempo em que repete o estereótipo da natureza selvagem do índio. Segundo essa lógica imperialista, a nobreza daqueles “selvagens” não seria contraditória ao seu primitivismo, mas, ao contrário, o confirmaria, pois se trata de uma nobreza irrefletida, que não é o produto de uma sofisticada racionalidade. Sendo assim, o relance nostálgico de Griffith por aquele passado pode ser visto como uma metafórica nostalgia por um passado racista dos brancos sulistas. Na imaginação anti-modernista de Griffith, os índios eram pessoas de espírito simples e nobre, profundamente ligadas à sua

terra, uma guerra roubada e arruinada pelos soldados do Norte após a vitória contra as tropas do Sul na Guerra de Secessão (1861-1865).

O mesmo Griffith, conforme Richard Slotkin, seria o responsável por consciente e ambiciosamente “mitologizar o passado americano a partir de *O Nascimento de uma Nação* (*The Birth of a Nation*, 1915)”. O filme foi concebido através do desejo de seu diretor em criar um mito histórico autêntico e convincente. Griffith buscava ser aceito como um artista sério à maneira dos grandes escritores ou pintores do mais alto escalão americano. O cinema, nunca é demais lembrar, gozava de pouco prestígio intelectual, sendo visto como um divertimento popular, sem grandes ambições artísticas. O sucesso do épico histórico italiano *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone, bem como as incursões de Thomas Ince em *Custer’s Last Fight* (1912) e *The Battle of Gettysburg* (191) motivou Griffith a buscar a combinação de maior comprimento do filme (que à época normalmente não ultrapassavam 60 minutos), maiores e mais impressionantes efeitos cinematográficos e tramas envolvendo temas morais em um contexto histórico extraído de clássicos religiosos ou literários. Baseado no *best-seller* *The Clansman* (1905), de Thomas Dixon Jr., épico abertamente racista, *O Nascimento de uma Nação* causou diversos protestos, sendo atribuído a sua influência no ressurgimento da Klu Klux Klan em alguns estados. Tal controvérsia aumentou a consciência de Griffith de que seu projeto possuía uma missão ideológica. Entendia que sua missão, por meio de um nascimento de um novo cinema, de um cinema épico e educativo, seria o nascer de uma nova nação baseada nos preceitos da raça ariana (SLOTKIN, 1992. p. 238-240).

Griffith deliberadamente atraiu tanto as convenções formais do western, quanto seu conteúdo mítico. Essa ambição de mitificar o passado americano, entretanto, havia sido construída pelo gênero como um todo e não por um filme específico até a “ficção dominante” (BURGOYNE, 2002, p. 11) de Griffith. Segundo Slotkin, grande parte dos westerns até então, tinham desenvolvido sua iconografia inspirados nas *dime novels* e não haveria um épico histórico nos moldes do filme de Griffith até *Os Bandeirantes* (*The Covered Wagon*, 1923), de James Cruze e *O Cavalo de Ferro* (*The Iron Horse*, 1924), de John Ford. Para Jean Louis Rieupeyrou (1963, p. 56-57), nesse período de 1914-1916: “O herói desaparece como indivíduo para reaparecer multiplicado, coletivizado (...) Na Europa e no mundo inteiro à beira da guerra, dá-se muita atenção ao heroísmo. Pode-se pretender arrastar um povo ao combate se nada lhe prova a rara qualidade de sua força moral e física?”. O western deixa de ser um mero “documentário de costumes pitorescos” do século XIX, e passa na década de 1920 a enfatizar o épico civil coletivo da fronteira americana (SLOTKIN, 1992, p. 241-242). É nesse momento que buscamos fazer um recorte no gênero cinematográfico e analisar a

imagem do índio nos filmes daquele que afirmava com orgulho: “Meu nome é John Ford, eu faço westerns!”

CAPÍTULO 2

PROJEÇÕES DO MEDO, ASSIMILAÇÕES POSSÍVEIS (1924-1950)

Descendente de irlandeses, nascido em 1 de Fevereiro de 1894, na fazenda de seu pai em Cape Elisabeth, estado americano do Maine, com o nome de John Martin Feeney. Como recorda Tag Gallagher (2009), o pequeno John frequentava nikelodeons, teatros e lia livros de história, uma de suas grandes paixões, junto com as paisagens rurais irlandesas que havia visitado aos doze anos. Os imigrantes irlandeses eram vistos como uma minoria segregada na época. Ele recorda da boa convivência que seus parentes tinham com os negros em Portland, onde fora criado na infância. Cordialidade que não sentia de parte da elite protestante da cidade, uma relação com o preconceito que teria ecos marcantes na cinematografia de Ford.

Já adulto, decide ir ao encontro de seu irmão, Frank Ford, que havia se tornado um importante nome da nascente Hollywood. Em meio a uma conturbada relação, o jovem John aprendeu o ofício do cinema com o irmão, tomando-lhe tempos depois emprestado, inclusive, o sobrenome Ford. Em 1915, chegou a atuar como figurante no épico *O Nascimento de uma Nação*, de D. W. Griffith. Em 1920, vai até a Irlanda visitar alguns primos aliados ao IRA (Exército Republicano Irlandês), quando é capturado e deportado pelos britânicos que disputavam a região. No ano seguinte, realizaria 39 filmes na Universal Pictures (apenas dois sobreviveriam), em sua imensa maioria westerns. Nessa época também, assina contrato com a Fox Film Corporation no qual ganhava 600 dólares semanais. Faria mais de cinquenta filmes nessa companhia, com poucos resistindo ao tempo. Seu grande sucesso, sem dúvidas, e aquele que tem a maior discussão do recorte que propomos, é *O Cavalo de Ferro*, filme encomendado pelo estúdio para 1924.

2.1 – PERCALSOS NO CAMINHO DO PROGRESSO: A IMAGEM DO ÍNDIO EM *O CAVALO DE FERRO*³⁷ (1924)

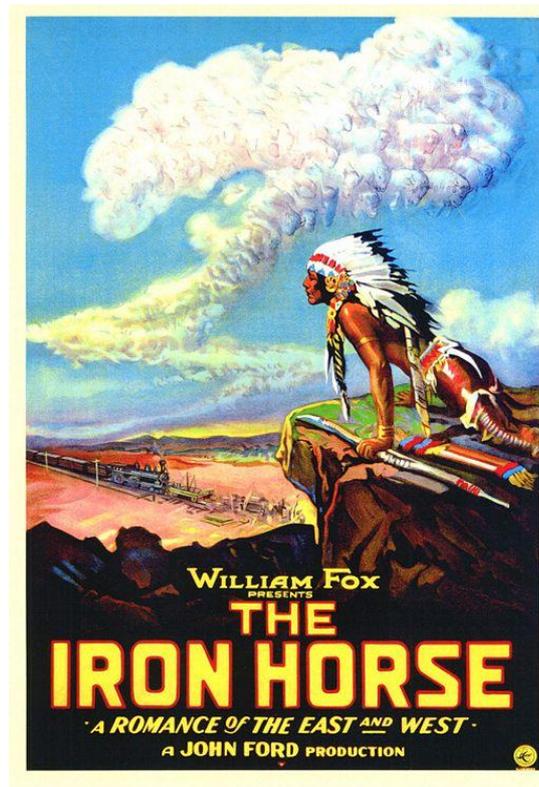


Figura 11 - *The Iron Horse*, Fox Film Corporation, 1924, pôster

Antes das imagens em movimento, o pôster (figura 11), a imagem publicitária, que convida por meio da síntese temática da narrativa. Imagem que seduz, na medida em que provoca a primeira associação com o espectador: uma imagem cúmplice da audiência, a primeira imagem a ativar o arsenal de memórias do público. Vemos um índio em primeiro plano, por entre as fendas das rochas, escuras como sua pele. Ao fundo, a locomotiva, a luz, o progresso, o movimento da maquinaria moderna. São notórias as semelhanças entre o pôster de *O Cavalo de Ferro* (*The Iron Horse*, 1924) e uma das pinturas de maior circulação nos Estados Unidos do século XIX: *Progresso Americano* (*American Progress*, 1872), de John Gast (figura 12). Porém, se na imagem do século anterior o conflito se dá *no plano* (canto esquerdo da tela), o pôster apenas sugere o iminente conflito entre as duas culturas.

³⁷ - Aqui trabalhamos com a versão americana do filme. Na versão inglesa, por exemplo, Deroux recebe o nome de Bauman.



Figura 12 - American Progress, John Gast, 1872. pintura³⁸.

Filmado na cordilheira de Sierra Nevada (Califórnia), a produção do filme é um épico em si. Foram utilizados mais de 5.000 (cinco mil) figurantes (dos quais 800 eram índios Cheyennes, Paiutes, Pawnees e Sioux), construíram dois povoados inteiros que eram abastecidos por mais de 100 (cem) cozinheiros, além de 1.300 (mil e trezentos) búfalos, 2.000 (dois mil) cavalos, além de 10.000 (dez mil) cabeças de gado. Desejo de autenticidade reforçado também pelo uso de locomotivas, pistolas e diligências originais, além de minuciosa pesquisa histórica na Biblioteca do Congresso, no Smithsonian Institution, e dos arquivos das próprias Central e Union Pacific. O que seriam quatro semanas de filmagem acabaram sendo dez, por conta de sucessivas tempestades de neve. Impulsionado pelo sucesso de *Os Bandeirantes* (*The Covered Wagon*, 1923), da Paramount Pictures, a Fox Film Corporation decidiu investir no jovem e promissor John Ford na produção de um épico de proporções equivalente ao de James Cruze. O esperado retorno - do à época vultoso investimento de 280.000 (duzentos e oitenta mil) dólares - veio com uma arrecadação de mais de 2 milhões de dólares, uma das maiores bilheterias até então. Ford consegue prestígio internacional e alavanca a Fox Film. (GALLAGHER, 2009, p. 51-54). O filme desde 2011 foi considerado “culturalmente, historicamente, ou esteticamente significativo” pela Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, sendo também selecionado para preservação no National Film Registry.

³⁸ - Disponível em: <<http://www.loc.gov/pictures/resource/ppmsca.09855/>> acessado em 10 Ago. 2014.

Trata-se de um relato da construção da primeira ferrovia transcontinental dos Estados Unidos exaltando os confrontos com “índios hostis” durante a empreitada. Seguimos as aventuras de Davy Brandon (George O’Brien), jovem de Springfield, Illinois, cujo pai, David (James Gordon), sonhou com a construção de uma ferrovia que ligasse o Leste ao Oeste americano. Após encontrar o caminho ideal através das Black Hills, entretanto, David Brandon é assassinado brutalmente por índios chefiados por um homem branco com dois dedos em uma das mãos disfarçado de Cheyenne, Deroux (Fred Kohler).

Na cena, logo quando os primeiros índios surgem - em planos longos e médios - há uma mudança do tom musical. No meio da agridoce melodia folclórica que parece embalar os sonhos dos simples pioneiros da família Brandon, rompe na trilha sonora tambores em um ritmo frenético. Durante o caminho, sorrateiramente, na calada da noite, os Brandon são atacados por um grupo de indígenas. O pai, David Brandon, ao ver seu algoz grita indignado: “Mas você é um homem branco!”, porém é morto e escapelado. Em primeiro plano, a face cruel do índio nos surpreende: trata-se de realmente de um homem branco disfarçado, Deroux. Para Peter A. Graff, trata-se de um personagem “que, fundamentalmente, subverte a clareza do arquétipo da identidade indígena” (GRAFF, 2013, p. 7). De imediato, a cena em questão torna mais complexa a associação que podemos imediatamente fazer entre os índios e vilania como sugere a trilha sonora, pois, Deroux, o branco renegado, é quem está à frente do grupo de indígenas, que parecem agir de acordo com suas ordens (figuras 13,14 e 15).



Figura 13 - Deroux à frente dos Cheyenne (O CAVALO DE FERRO, 1924, 00h11min42seg).



Figura 14 - Figura 14: O primeiro close ameaçador em Deroux (O CAVALO DE FERRO, 1924, 00h11min58seg).



Figura 15 - A hora do escalpo do sr. David Brandon (O CAVALO DE FERRO, 1924, 00h12min21seg).

A cena do escalpelamento é sintomática, se pensarmos o quanto ela reverbera de forma ironicamente inversa na cena em que Ethan Edwards, o protagonista branco profundamente conhecedor da cultura comanche de *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956), tira o escalpo do índio Scar (que é interpretado por um branco, e sabe falar o inglês com alguma fluência).

O menino Davy Brandon é então resgatado por caçadores vestidos à Daniel Boone. As lágrimas do jovem imprimem à cena um caráter melodramático tipicamente griffithiano: moralmente estão lançadas as bases para a retaliação pela violência. O sonho, obviamente não tinha cessado com a morte de David, renasce tempos depois com o apoio de Lincoln, mas não sem oposição de algumas lideranças políticas.

Em outra cena, na construção da ferrovia da Union Pacific, o filme ressalta a união de povos distintos naquela empreitada: não apenas a relevante mão-de-obra chinesa, mas também a união entre antigos soldados do Norte e do Sul pós-Guerra de Secessão (estamos em 1865) “trabalhando lado a lado”. O filme de Ford nos faz acreditar que o sonho integracionista de Lincoln, morto em 1865, será retomado por aqueles simples trabalhadores, cujo ritmo dos martelos alegre e harmônico a trilha sonora acompanha³⁹. Até que, novamente de forma repentina e ao fundo do plano, surge batedores indígenas, imediatamente rechaçados pelos trabalhadores, que prontamente voltam ao trabalho. Estariam esses grupos sendo novamente motivados por Deroux (mesmo que o assassinato do patriarca Brandon tenha sido alguns anos antes, fica ainda a questão)? Quais interesses estariam em jogo aí?

A sequência em que o trem, que vinha levando os mantimentos e os salários dos trabalhadores da ferrovia, é assaltado por um grupo de índios é visualmente complexa e grandiosa. Seu apelo melodramático (as lágrimas do jovem que tem o irmão assassinado por um índio quando tentava por meio do telégrafo informar o posto de fronteira mais próximo sobre o ataque) intercalado pela ação frenética da cena dá ao episódio uma grandiloquência épica tipicamente griffithiana. O episódio junta-se aos dois anteriores (quando os trabalhadores foram atacados e a morte de David Brandon no início do filme) na construção imagética do *Outro*, enquanto um inimigo plenamente identificável. O elemento mais taxativo da alteridade indígena nessas ocasiões é a trilha sonora.

Ernö Rapée (1891-1945) foi o compositor da versão americana da trilha de *O Cavalo de Ferro*. Podemos pensar que as limitações inerentes ao aspecto musical que praticamente unificava a identificação sonora de índios, egípcios, persas e africanos seria pura ignorância do que essa música realmente era. Porém, esse não parece ser o caso, já que desde 1880, etnomusicólogos haviam estudado e transcrito exemplos da música indígena americana. Entretanto, a égide do entretenimento e da imagem cinematográfica tendia ao estereótipo, de maneira que os compositores de cinema nesse período, segundo Graff, optavam por códigos musicais facilmente reconhecíveis pelo público. Havia ligeiras variações: por um lado, para a imagem do “selvagem brutal”, duas notas descendentes desempenhadas por uma coleção de instrumentos de sopro; por outro, a música típica do nobre e amigável índio possui tempos mais lentos, com menor presença de instrumentos percussivos, um maior acompanhamento de

³⁹ - Segundo Graff (2013), “Drill, ye terries, drill” (“Furem seus cães, furem”), tema principal do filme fora escolhida pessoalmente por Ford, que havia aprendido a canção com seu “Tio Mike”, que supostamente havia trabalhado na ferrovia Union Pacific.

flautas, instrumentos de cordas, sons doces e harmoniosamente pastorais (GRAFF, 2013, p. 8-9).

Anos após a morte de seu pai, Davy Brandon reaparece como à cavalo na *Pony Express*⁴⁰. Sendo perseguido por um grupo de índios, vai buscar refúgio no trem que passava ali perto. Como observa Hector Arkomanis⁴¹, quando Davy sobe no trem, percebemos a impotência dos índios contra o “Cavalo de Ferro”. Lá o jovem reencontra Miriam Marsh (Madge Bellamy), sua paixão de infância. No mesmo instante, entram em cena o Sr. Jesson, engenheiro contratado pela Union Pacific e noivo de Miriam Marsh, além de Deroux, dessa vez sem o disfarce indígena, como um rico proprietário, dono das terras onde a ferrovia está progredindo (ambos os personagens vestem preto, pois na iconografia típica do cinema “mudo”, tais vestimentas eram imediatamente associadas aos violões). Davy imediatamente reconhece o mesmo semblante que anos antes havia matado seu pai (Deroux cumprimenta as pessoas com a mão esquerda, já que possui apenas dois dedos da mão direita, um traço distintivo que não passará despercebido por Davy), mas, no momento decide nada fazer. Deroux planeja vender suas terras para a Union Pacific, mas a chegada de Davy (que conhecia um caminho ainda melhor, indicado por seu pai) vai frustrar os planos de Deroux, que trama com o noivo de Miriam sua morte.

Falhando no objetivo, Deroux decide visitar os parceiros Cheyenne de outrora. A cena é interessante, pois por meio do interlúdio é dado voz ao grupo indígena, mesmo que seja através de uma liderança daquela comunidade. Uma voz que não é intermediada por um tradutor, uma voz que foge, digamos assim, do típico estereótipo do inglês desarticulado: “Homem de dois dedos”, aparece no interlúdio. O intertítulo seguinte anuncia: “Deroux tenta desesperadamente interromper o trabalho na nova passagem incitando os hostis Cheyenne para a guerra”. Ele consegue um verdadeiro exército de Cheyenne e conclama: “Meu irmão, antes de muitos sóis, devemos parar o Cavalo de Ferro” (a locomotiva da Union Pacific, que dá título ao filme). (figura16)

⁴⁰ - Cf. nota 26.

⁴¹ - Crítica cinematográfica disponível em: <<http://filmint.nu/?p=8949>>. Acesso em 12 set. 2014.



Figura 16 - Deroux convence os Cheyenne a impedir o avanço da locomotiva (O CAVALO DE FERRO, 1924, 1h36min09seg).

Postados diante da imagem, ela nos lança a mesma pergunta da primeira aparição de Deroux: o fato de ser ele, um branco, inescrupuloso capitalista, o legítimo vilão do filme, redime, ou desvia a centralidade de uma possível vilania indígena? Estaria tal fato corroborando uma imagem dos índios enquanto politicamente enfraquecidos e corruptíveis, que “acabaram por sucumbir à ‘nossa’ influência negativa” (SHOAT & STAM, 2006, p. 23)? Voltaremos à questão mais adiante. O confronto, rapidamente acontece (figura 17):



Figura 17 - O confronto entre duas culturas diferentes em plano aberto (O CAVALO DE FERRO, 1924, 1h48min05seg).

Eis uma imagem referencial de muitos westerns de John Ford. No primeiro plano, os trabalhadores da Union Pacific, os pioneiros, portanto. À sua frente, uma linha de cheyennes, comandados por Deroux. Podemos pensar o quanto essa *mise-en-scène* deve às pinturas de

Frederick Remington (fig. 10), não apenas pelo excesso de *movimento*, mas especialmente, por assumir o ponto de vista branco. Uma imagem que terá sobrevida desde *No Tempo das Diligências* (1939), passando por *Sangue de Herói* (1948), *Legião Invencível* (1949), *Rastros de Ódio* (1956) e chegando até seu último western, *Crepúsculo de uma Raça* (1964). Imagem sintomática de um dos principais temas da imagem fordiana, pois, como observa o crítico francês Serge Daney:

Em nenhum outro lugar, na obra de nenhum outro cineasta, o tema e a ideia do *Encontro* foram melhor encarnados que em Ford. Nesses filmes em que os personagens e suas relações quase não evoluem, em que as peripécias da ação são previstas com enorme facilidade, a única e verdadeira aventura não está em outro lugar: ela está inteiramente presente nesses encontros ou nessas reuniões em que, no espaço de um instante ou no tempo de um olhar, tudo se põe em jogo e se decide para sempre, ódio ou amizade, guerra ou paz (DANEY, 2010, p. 41).

No calor daquela batalha, eis que um intertítulo anuncia: “Como um vento assobiando, os batedores Pawnee correm para o resgate”. Como bem observa Peter A. Graff, os dois povos personificam a luta individual entre Davy e Deroux. Entre o sonho pelo progresso, representado por Davy, e a corrupção capitalista representada por Deroux. Sendo assim, da mesma forma que Davy derrota Deroux em um frenético duelo, os Pawnee expulsam os hostis Cheyennes dali. Em termos narrativos, portanto, os Pawnee cumprem o mesmo papel da Cavalaria nos filmes posteriores de John Ford. Basta pensar em *No Tempo das Diligências*, quando a Cavalaria do Exército Americano chega para afugentar os Apache no instante em que os passageiros da diligência estão perdendo as esperanças. Igualmente, tanto os Pawnee, quanto a Cavalaria, nesses filmes permanecem como personagens secundários (GRAFF, 2013, p. 23).

Durante a batalha final, há um trecho que parece responder ao questionamento se o fato dos Cheyennes serem influenciados por Deroux atenuaria sua posição enquanto vilões para as audiências. Vemos um cheyenne isolado de seu grupo após cair de seu cavalo quando era perseguido pelos batedores Pawnee. Mesmo o conflito terminado, ele escondido (figura 18) atira num dos personagens mais simpáticos do filme: um dos mais entusiasmados trabalhadores da Union Pacific, que junto com outros dois operários compunha um habitual alívio cômico das tramas fordianas (figura 19). O melodrama enfatizado em cena causa uma imediata antipatia pela crueldade do indígena, e, de certa forma, ao contrário do que supõe Peter A. Graff, a brutalidade indígena aqui, na conclusão do filme, não supõe a projeção de uma selvageria branca (de Deroux) (GRAFF, 2013, p. 29). Mais sim, reforça o delineamento

bidimensional dos povos indígenas na tradição western: ou nobres guerreiros (os Pawnee), ou selvagens brutais (os Cheyennes).



Figura 18 - Um índio escondido atira em um dos trabalhadores da ferrovia (O CAVALO DE FERRO, 1924, 1h53min56seg).



Figura 19 - A melodramática morte de um personagem branco do filme (O CAVALO DE FERRO, 1924, 1h54min10seg).

Ao final, após trabalhar para a Central Pacific (ferrovia que ia até a região do Oceano Pacífico por outro trajeto), a consumação do sonho do seu pai acontece em 1869. O ambicioso projeto continental é selado metaforicamente por meio do reencontro do casal Davy e Miriam.



Figura 20 - Plano final de O cavalo de Ferro retomando o enquadramento da foto de Andrew J. Russel (O CAVALO DE FERRO, 1924, 02h12min48seg).



Figura 21 - "Joining of the rails at Promontory Point", Andrew J. Russel, 1869, fotografia.



Figura 22 - "The Last Spike", Thomas Hill, 1881, pintura.



Figura 23 - Ao fundo, os batedores Pawnee (O CAVALO DE FERRO, 1924, 2h12min08seg).

A figura 20, marca o plano final de *O Cavalo de Ferro*. No canto inferior direito, vemos um fotógrafo prestes a capturar o instante aquele instante comemorativo. O enquadramento da cena remete ao que parece à famosa fotografia de Andrew J. Russel (figura 21⁴²). Porém, se os chineses (que compunham mais de 90% da mão de obra da ferrovia) foram excluídos desse instante fotográfico, retornam no filme de Ford, instantes antes do plano final. Da mesma forma os povos indígenas, aparecem de relance, no instante da comemoração (figura 23). É provável que Ford também conhecesse a pintura de 1881, “The Last Spike”, de Thomas Hill, sobre a conclusão da ferrovia da Union Pacific (figura 22⁴³). Nela podemos ver um índio no canto inferior direito, ao lado de diversas autoridades. Um tipo de detalhe que a obsessão historiadora do filme de Ford não iria deixar passar.

O Cavalo de Ferro, como dissemos, alçaria John Ford ao status de estrela da Fox. Mas também consolidou a diretriz épica do western na década de 1920 que *Os Bandeirantes*, de James Cruze havia iniciado. Segundo Richard Slotkin (1992, p. 253), com aqueles filmes o gênero western deu um passo além na “simplicidade alegórica do melodrama moral” que caracterizava os filmes anteriores. Aqueles épicos sugeriram que haveria mais ao western do que o caráter de heróis como Tom Mix e Bronco Billy: a “História” americana teria, portanto, a “qualidade de estrela” essencial naquele *sistema de estúdio* ainda em gestação. Em vez disso, promulgavam uma interpretação “progressista” da história (SLOTKIN, 1992, p. 253). Porém, o caráter progressista de Ford está mais próximo a Frederick Turner, do que ao progressivismo de Frederick Paxson, que no mesmo ano de *O Cavalo de Ferro*, lançava “*A History of the American Frontier, 1793-1893*” (“Uma História da Fronteira Norte-americana, 1793-1893”), livro que segundo Arthur Ávila, obteve grande impacto na historiografia americana sobre os cem anos de expansão norte americana para além dos Apalaches. Tratava-se de uma obra onde a “fronteira” seria a dura divisão entre dois mundos: de um lado o mundo natural e suas “crianças”, os índios, e de outro, os americanos de origem anglo-saxônica. A fronteira não seria um “espaço de interações raciais, mas sim uma barreira a ser transposta pelos norte-americanos”. A batalha central da história americana não foi

⁴² - Disponível em: <https://www.gilderlehrman.org/sites/default/files/content-images/04481.01_1.jpg> acessado em 12 Jun. 2015.

⁴³ - Disponível em: <http://cpr.org/Museum/Engravings/Last%20Spike+Key%20toPortraits.html#The_Last_Spike> acesso em 12 Abr. 2014.

entre colonos e indígenas, (como enfatiza John Ford) mas uma batalha pelo domínio da natureza, que se recusa a ser domada facilmente. De forma que:

a frontier thesis foi a primeira narrativa historiográfica a instituir como legítimo o estudo dos grupos subalternos da nação, já que seus heróis não eram os grandes vultos da história norte-americana, mas seres humanos comuns. Através de Turner, os habitantes do país ganharam uma história com a qual podiam identificar-se, se não plenamente, pelo menos parcialmente. Ademais, o conceito também aventava para a possibilidade não só de um choque cultural, mas de uma interação entre os mundos distintos da “selvageria” e da “civilização”. É verdade que ele negligenciou os nativos como atores importantes de sua história, mas ele também construiu o cenário fronteiro como sendo um espaço de atuação, tanto para os colonos como para os indígenas. Em outras palavras: a fronteira podia ser entendida como uma zona de interação cultural entre estes dois grupos. Um não existe sem o outro. (KLEIN apud ÁVILA, 2010, p. 38-39).

Ainda que a imagem fordiana deplora o índio a partir de dois estereótipos que sobrevivem à tradição inventada no século XIX, é inegável o papel que Ford dá tanto ao sentido de confronto entre dois modos distintos de vida, quanto à contribuição dos povos indígenas em episódios decisivos da nação. Nesse sentido, grande parte dos intertítulos do filme sobrepõe imagens de índios ao “Cavalo de Ferro”, evidenciando o sentido de embate entre forças. Obviamente, o filme assume o ponto de vista branco, a moralidade e as expectativas do público alvo, ou seja, dos espectadores de um país motivado por um vertiginoso crescimento econômico no pós-Primeira Guerra Mundial e o recém-estabelecimento de sua posição hegemônica no mundo.

A popularidade do western iria crescer ainda mais durante a década de 1920. Com o advento do “cinema falado” – *O Cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) é considerado o primeiro filme falado da história – o gênero teria uma interessante sobrevida, com a produção de remakes, como *Agora ou Nunca* (*The Virginian*, 1929). Wesley Ruggles dirigiria *Cimarron* em 1931, continuando a fórmula épica desenvolvida por James Cruze e John Ford, embora propondo uma visão crítica e multirracial da fronteira⁴⁴. O sucesso do filme na bilheteria e no Oscar daquele ano não impediu um ocaso do gênero, fruto, sobretudo, da Grande Depressão após a Queda da Bolsa de Nova York em 1929. Apenas os chamados westerns “B”⁴⁵ permaneceriam fazendo sucesso

⁴⁴ - Cf. SMITH, J. E. *The New Western History in 1931 – RKO and the Challenge of Cimarron in Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History*. Edited by Peter C. ROLLINS and John E. O'CONNOR. Lexington: University Press of Kentucky, 2005.

⁴⁵ - Em decorrência da perda de público por conta da Grande Depressão, as companhias de filme independentes passaram a oferecer uma entrada dupla pelo preço de uma, além de prêmios entre outras

nessa época. Depois de 1931, os grandes estúdios estavam cada vez mais céticos sobre o gênero western, optando por investir em outros gêneros que pareciam ter um maior apelo popular, como dramas sociais, ou musicais de tom escapista (SLOTKIN, 1992, p. 254).

A crise da Grande Depressão possuía estreita relação com o declínio do gênero. Os westerns épicos pareciam buscar tanto referências históricas ou literárias de um passado de expansionismo heroico e ilimitado, quanto nos excessos de uma ideologia progressista inválida naqueles tempos difíceis. Segundo Slotkin, na política derivada do *New Deal* havia uma “pesada rejeição da interpretação progressista da *frontier thesis* de Frederick Turner” (SLOTKIN, 1992, p. 256). Arthur Ávila recorda que “a mensagem era bastante clara: para que os Estados Unidos pudessem encarar seu futuro, seus habitantes precisariam abandonar a crença na fronteira como a força-motriz de sua história e aprender a conviver com a idéia de um país “fechado em si mesmo” (ÁVILA, 2010, p. 42).

Os filmes de John Ford no período parecem seguir a tendência desses filmes contemporâneos: oito dos seus nove filmes, entre 1931-1935. Vemos nessas obras uma América “insular, estática, misantropa e opressiva”; onde o sentido de dever, por exemplo, estaria repleto de contradições, a felicidade estaria condicionada aos bobos e às pessoas de alma simples. Para o autor, a Grande Depressão dos Estados Unidos seria marcada nos filmes de Ford por uma violenta repressão às noções de caráter e liberdade (GALLAGHER, 2010, p. 122-125).

2.2 – O MEDO DO OUTRO E UMA “DOENÇA SOCIAL CHAMADA PRECONCEITO” EM *NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS* (1939)

Segundo Thomas Schatz, há uma lenda na historiografia do cinema americano que credits apenas a *No Tempo das Diligências* (*Stagecoach*, 1939) a “ressurreição” do western-A na Hollywood do final dos anos 1930. Por outro lado, o autor recorda que o filme parte de um ressurgimento bastante difundido daqueles westerns, que inclui filmes como *Jesse James* (1939), *Uma Cidade que Surge* (*Dodge City*, 1939), *Aliança de Aço* (*Pacific Union*, 1939) entre outros. Além disso, tal renascimento tem menos a ver com o notório sucesso dos westerns-B (que à época vivia seu auge, com mais de cem filmes

estratégias, daí o conceito de filme B. Uma tendência que logo seria seguida pelos grandes estúdios, que passaram a exibir um filme A e um mais barato, os tais filmes B.

produzidos por ano) do que o retorno a uma tendência por filmes adeptos e com uma perspectiva mais épica, como os grandes espetáculos em Technicolor, os épicos bíblicos ou históricos, as grandes biografias e filmes de aventura do império britânico (SCHATZ, 2003, p. 21).

Jean Louis Rieupeyrout observa que, diferentemente de *Aliança de Aço* – com o gigantismo típico de Cecil B. De Mille –, o filme de John Ford não tinha mobilizado nenhuma das estatísticas oficiais de Hollywood, ou seja, era um western de orçamento reduzido para a época (tendo custado 546,2 mil dólares e arrecadado mais de um milhão apenas no primeiro ano). Da mesma forma, o tema, o périplo de uma diligência atacada por índios era dos mais comuns ao gênero, com grande circulação nas imagens e narrativas do século XIX, como na literatura de Bret Harte e nas ilustrações de jornais e *dime novels* (RIEUPEYROUT, 1965, p. 76-77). Peter A. Graff argumenta que *No Tempo das Diligências* também pode ser visto como um filme usado estrategicamente pela distribuidora United Artists para competir com o sucesso de *Jesse James*, da Twentieth Century Fox e *Uma Cidade que Surge*, da Warner Bros (GRAFF, 2013, p. 37).

Para Tag Gallagher (2009), aquele seria um período de grande prestígio para John Ford⁴⁶. De 1939-1941 ele dirigiria sete filmes, que seriam premiados com dez Oscars e trinta e quatro indicações a esse prêmio. Além disso, nesses três anos, seria eleito o melhor diretor de cinema pela associação dos críticos de Nova York. São filmes artisticamente mais elaborados, muitos sendo grandes produções de estúdio, onde Ford teve de lidar com as supervisões de Darryl Zanuck (GALLAGHER, 2009, p. 201). O filme, além de promover o ator John Wayne ao estrelato, serviu de ponto de partida para esse fértil período da carreira de Ford⁴⁷.

Em depoimento sobre o filme, o diretor recordava:

Li a história [*Stage to Lordsburg*, escrita por Ernest Haycox em 1937] no *Colliers'* se não estou enganado. Não estava muito bem desenvolvida, mas os personagens eram bons. “Esta é uma grande história”, pensei, e comprei-a por um valor pequeno, acredito que por

⁴⁶ - É preciso ressaltar que esse respaldo vinha desde *O Delator* (*The Informer*, 1935), um drama ambientado na Irlanda que valeu ao diretor copiosos elogios por parte da crítica especializada, bem como a boa reputação adquirida após adaptar com êxito filmes baseados em literatura ou peças teatrais de grande prestígio na época, como *Horas Amargas* (*The Ploughs and the Stars*, 1936) e *Maria Stuart* (*Mary of Scotland*, 1936).

⁴⁷ - Dentre os filmes dirigidos por Ford nesse curto período de três anos após *No Tempo das Diligências* podemos destacar: *A Mocidade de Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), *Ao Rufar dos Tambores* (*Drums Along the Mohawk*, 1939), *As Vinhas da Ira* (*The Grapes of Wrath*, 1940) e *Como Era Verde Meu Vale* (*How Green Was My Valley*, 1941).

2,5 mil dólares. Tentei vendê-la para os estúdios, mas ninguém se interessava. Depois que os cabeças das companhias a leram, disseram-me: “Mais isso é um western! Ninguém mais faz westerns!” (FORD apud GALLAGHER, 2010, p. 367).

A história só seria aceita pela United Artists, com Ford conseguindo bancar o até então desconhecido John Wayne em detrimento de Gary Cooper e Marlene Dietrich, dois astros indicados pelos produtores da companhia. O roteiro ficaria a cargo de um habitual parceiro dos filmes de Ford, Dudley Nichols, que buscou escrever um texto que se distancia das habituais tramas dos westerns-B, recuperando atrativos tradicionais, como tiroteios, perseguições, cenários espetaculares e adicionando elementos que atraíssem um público mais diverso, que fosse além do espectador masculino dos westerns-B” (BUSCOMBE, 1996, p. 18-19).

Logo no início do filme ouvimos uma palavra: “*Geronimo*”. Logo está instaurado o pânico em um posto da Cavalaria Americana. Dois mensageiros informam: “*há colinas repletas de Apaches e eles estão queimando cada rancho construído que enxergam*”. Um dos informantes é um índio Cheyenne (Chief John Big Tree) a serviço da Cavalaria (figura 24):



Figura 24 - O silêncio penetrante do informante Cheyenne (NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS, 1939, 00h02min08seg).

A câmera opera um close-up de cinco segundos em seu rosto, que assume um tom ameaçador devido à iluminação de baixo pra cima. Todavia, um tema musical característico para definir o que seria uma ameaça indígena só aparece instantes depois, quando um dos soldados recebe um telegrama com uma única palavra: “*Geronimo*”. O silêncio que acompanha a imagem do guerreiro Cheyenne, vestido em um híbrido de

trajes iconograficamente associados aos indígenas (tranças, penas e um cobertor) e uniforme da Cavalaria, é, segundo Peter A. Graff, um distanciamento moral de Ford, que com isso, procuraria evitar o típico inglês desarticulado a que a fala dos índios são associadas nos westerns, e que havia sido bastante explorado naqueles primeiros anos do cinema falado. Dessa forma, se desde a menção do nome de Geronimo ouvimos um tema musical específico é porque esse cumpre o papel de antagonista indígena imediato na narrativa. Ao informante Cheyenne, por outro lado, é legado o silêncio, pois este, segundo a lógica narrativa, não pertence mais nem a uma sociedade indígena, nem a uma sociedade branca (GRAFF, 2013, p. 56-57)

Em seguida, estamos na pequena cidade de Tonto, no Texas. Como nota Edward Buscombe (1996), a abertura da cena possui um sentido de antecipação bem interessante, perceptível em um pequeno trecho: a medida em que a diligência chega na cidade, vemos um poltro a meio galope atrás de alguns cavalos maiores, uma gag visual que prevê uma das cenas principais do final do filme. Em outro momento, a jovem Dallas (Claire Trevor) é expulsa, pois seu comportamento vai de encontro ao de um grupo de mulheres puritanas do lugar. Do mesmo modo, Dr. Boone (Thomas Mitchell), um médico alcólatra, não paga o aluguel e é expulso dali por uma senhora de forte sotaque inglês. É ele quem vai consolar Dallas, dizendo que ambos eram vítimas “de uma doença social chamada preconceito”. Dallas e o Dr. Boone seriam a escória que aquelas “respeitáveis” damas da Liga da Lei e da Ordem queriam expulsar da cidade. J. P. Telotte, observa que, aparentemente desconexas, tanto essa cena em Tonto, como a cena de abertura, no posto da Cavalaria Americana, demonstra como a *civilização* americana (aqui representada pela Cavalaria e pelas damas da Liga da Lei e da Ordem) age para “fechar o cerco” contra os que seriam ameaças internas (a moça e o médico bêbado de comportamentos desviantes) ou externas (índios amotinados que fugiram da reserva e, por isso, representavam um perigo ao mundo civilizado das cidades próximas) (TELOTTE, 2003, p. 120).

Ao ouvir comentar sobre a fuga dos Apaches antes de entrar na diligência que irá tirá-la daquela cidade, Dallas replica dirigindo-se às damas da Liga da Lei e da Ordem de Tonto: “há coisas piores do que Apaches”. Uma frase que aponta para uma corrosiva crítica do filme à violência sutil e cotidiana do “processo civilizador” das cidades fronteiriças no “apogeu da sufocante moralidade vitoriana” (BUSCOMBE, 1996, p. 30).

Juntamente a Dallas e ao Dr. Boone, tomam os lugares na diligência a sra. Mallory (Louise Plat), um bela jovem grávida que quer encontrar seu marido, soldado da Cavalaria Americana que está de serviço em Lordsburg (Novo México); o xerife Curly Wilcox (George Brancoft), que está à procura de Ringo Kid, um cowboy fora da lei que busca vingança contra Luke Plummer (Tom Tyler), assassino de seu irmão; o sr. Peacock (Donald Meeke), vendedor de uísque; Gatewood (Berton Churchill), um banqueiro que alegando viajar a negócios, foge com o dinheiro dos depositantes; além de Hatfield (John Carradine), um conhecido jogador de cartas que parece ter algum passado em comum com a sra. Mallory.



Figura 25 - A chegada em Dry Fork. (NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS, 1939, 00h23min26seg).

A figura 25 mostra o momento em que a diligência deixa os limites da cidade de Tonto - escoltada por um pequeno agrupamento da Cavalaria Americana que irá acompanhá-los até uma parte do percurso para Lordsburg. Como observa Buscombe (1996), Ford deliberadamente filma a cena do lado de dentro da cerca, mostrando que a diligência rompe os limites da *civilização* em direção ao território Apache. A imagem da cerca nessa iconografia específica separa o espaço *civilizado*, estático, da ordem, da lei, do espaço *selvagem*, onde os índios estão sempre em movimento, onde não há ordem nem lei alguma, mas sim as intempestivas forças da natureza. O Estado de Direito existe apenas dentro dos limites da cerca.



Figura 26 - A chegada em Dry Fork. (NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS, 1939, 00h23min26seg).



Figura 27 - A chegada em Apache Wells: a entrada vigiada por vaqueiros (NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS, 1939, 00h40min10seg).

Quando a diligência chega a Dry Fork (figura 26), uma pequena estação de repouso antes de Lordsburg, Ford inicia a cena filmando novamente de dentro da “cerca”, que se abre para a diligência. Do mesmo modo, em Apache Wells⁴⁸ (figura 27), onde *vaqueiros*⁴⁹ armados fazem a guarda do portão de entrada estão armados,

⁴⁸ - Cronin (2009, p. 32) observa que ao mesmo tempo em que os índios americanos iam sendo massacrados e removidos de suas terras, sua linguagem era removida dos lugares por meio de um processo de re-nomeação do qual as localidades do filme, “Dry Fork” “Lee’s Well” e “Lordsburg” são um exemplo.

⁴⁹ - Como nota Edward Buscombe (1996, p. 71), a herança hispânica no sudoeste americano é retratada de forma bastante acentuada em No Tempo das Diligências. Um dos companheiros inseparáveis de Luke Plummer (o personagem do qual Ringo vai se vingar por ter matado seu pai e irmão), por exemplo, é mexicano. Ford, certamente, sabia que após a guerra mexicano-americana em 1846-1848, que resultou na anexação do Texas, acabou por resultar uma forte presença mexicana nestas novas terras americanas.

obviamente cautelosos por conta dos boatos envolvendo Geronimo. Como observa Peter A. Graff, a diligência cria um microcosmo da comunidade de Tonto, que nesse caso pode ser compreendida como a sociedade americana como um todo. Durante os instantes daquele périplo, aquele grupo de párias ou de indivíduos fora do padrão normativo daquela sociedade (lembramos, há um alcólatra; um banqueiro ladrão; Hatfield é um assassino covarde, que há poucos dias atirara em um homem pelas costas e Dallas é uma prostituta) terá um refúgio temporário da “doença social chamada preconceito”. Se apenas a *raça* os torna uno, essa será a razão pela qual o deserto *incivilizado* irá atacar a diligência: no fundo, o filme fala de uma invasão de território e os índios defendendo energicamente o seu espaço (GRAFF, 2013, p. 42-43).

Na estadia em Apache Wells há uma curiosa cena em que o sr. Peacock grita “Um selvagem!” ao avistar Yakima (Elvira Rios) (figura 28), esposa de Chris (Chris-Pin Martin), o mexicano dono do restaurante local, que responde de forma jocosa: “Ela é um *pouco selvagem*, eu acho. É minha esposa, minha squaw”.⁵⁰ E ridicularizando o motivo de tanto medo, continua, com seu sotaque clichê: “Sim, ela é do povo de Geronimo. Eu acho, talvez não ser tão ruim ter uma esposa Apache. Apache não me preocupa, eu acho”. Ou seja, ele “vira o preconceito dos passageiros brancos contra eles mesmos” (BUSCOMBE, 1996, p. 71). Ele provavelmente acreditava que se casando com Yakima estaria seguro com relação aos Apaches. Segundo J. P. Telotte, para além de um breve alívio cômico esta cena é sintomática para pensar o quanto os personagens do filme praticam julgamentos imediatos. Se já na primeira cena um soldado da Cavalaria confunde um Cheyenne informante da Cavalaria com um renegado Apache, aqui o sempre assustado sr. Peacock – justamente o mais medroso da trama - demonstra um típico temor quase paranóico que as pessoas *civilizadas* têm do *Outro* (TELOTTE, 2003, p. 113).

⁵⁰ - O termo *squaw* é envolvido de diversas problemáticas no contexto americano. Como observa Alba Feldman (2011, p. 107-108), normalmente significaria “garota”, porém alguns ativistas indígenas o associam à “vagina”, o que estaria em íntima relação com mulheres indígenas que saem de suas reservas para servirem sexualmente brancos. Há alguns anos, foram noticiados diversos protestos de grupos indígenas americanos contra o uso do termo, que dá nome a diversas localidades no país. Cf. < <http://www.nytimes.com/1996/09/04/us/battle-rages-over-a-5-letter-four-letter-word.html>>. Sobre a imagem das mulheres indígenas no cinema americano, Cf. MARUBBIO, M. Elise. *Killing the Indian Maiden: Images of Native American Women in Film*, Lexington/KY: University Press of Kentucky, 2006. Cf. também: < <http://sensesofcinema.com/2014/feature-articles/the-squaw-man-western/>> .



Figura 28 - Aparição de Yakima, com os vaqueros ao fundo. (NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS, 1939, 00h44min40seg).

A câmera permanece filmando Yakima, mas ela não responde de forma alguma aos gritos do sr. Peacock e às acusações de Gatewood. Em vez disso, logo cumpre as ordens de seu marido, Chris. Como observa Michael Cronin, Yakima, uma figura marginal na sociedade colonizadora, ajudará Dallas e o Dr. Boone no parto do “novo filho da América” que Lucy Mallory dá à luz (CRONIN, 2009, p. 35). Instantes depois, Yakima canta uma bela e melancólica canção em espanhol. Como observa Kathryn Kalinak (2007, p. 57), “o que é mais surpreendente é a forma como ao Outro é dada uma voz, literalmente, através da música no filme. A narrativa é suspensa para permitir Yakima cantar” (KALINAK, 2007, p. 57). Peter A. Graff recorda que a letra e a triste melodia da canção de Yakima estabelece uma vontade dela em voltar para seu povo:

Al pensar en tí
 Tierra en que nací
 Que nostalgia siente mi corazon
 En mi soledad
 Con este cantar
 Siento alivio y consuelo en mi dolor
 Las notas tristes de esta canción
 Me traen recuerdos de aquel amor
 Al pensar en el
 Vuelve a renacer
 La alegría en mi triste corazon⁵¹

O que inicialmente parece ser uma nostálgica saudade da terra Apache, termina, segundo esse mesmo autor, por ser o lamento por recordar de um amor antigo,

⁵¹ - “Pensando em você/Terra em que nasci/Que nostalgia sente meu coração/Em minha solidão/Com este cantar/Sinto alívio e consolo em minha dor/As notas tristes desta canção/Me trazem recordações daquele amor/Ao pensar nele/Volta a renascer/A alegria no meu triste coração”.

provavelmente o próprio Geronimo. O mesmo Graff tece um paralelo mais ousado, associando a história de amor de Ringo-Dallas com a de Yakima-Geronimo, levantando similitudes não apenas entre as partituras musicais das cenas entre Ringo e Dallas e a canção de Yakima, mas também no fato de que eram dois casais de párias (um fora da lei junto de uma prostituta e um índio rebelde junto de uma índia, como veremos, astuta) que “compartilhavam seu destino longe da civilização convencional” (como no desejo de Ringo de constituir família com Dallas em um pequeno sítio que possui). (GRAFF, 2013, p. 57-61).

O medo inicial do sr. Peacock se justifica quando Yakima orquestra a fuga de quatro *vaqueros* com os cavalos de reserva para informar Geronimo da vinda da diligência. Na manhã seguinte, é a vez de Yakima sumir. O banqueiro Gatewood inicialmente a acusa de roubar sua bolsa, enquanto Buck, o condutor da diligência, comenta com Chris que “a sua Squaw vai encontrar alguns apaches e trazê-los aqui”. O mexicano, por outro lado, lamenta mais a perda de um dos cavalos, dizendo que pode encontrar outra mulher fácil, mas não outro cavalo como aquele. Tal afirmação evoca o quão *estratégico* podiam ser os relacionamentos inter-raciais em uma zona de fronteira. Segundo Cronin, a própria união *estratégica* de Chris e Yakima os coloca em uma vantagem posicional – logo eles, mexicano e apache, dois dos povos que mais perderam território para o avanço americano naquele espaço -, na medida em que aumenta a ansiedade dos passageiros da diligência sobre o quanto enganado (no que diz respeito às informações, à linguagem) poderiam ser em Apache Wells (CRONIN, 2009, p. 35).

Entretanto, é preciso entender que o filme não julga esse ato de Yakima como uma traição ao seu marido, Chris. Como bem observou Ruy Gardiner:

o mundo prefigurado pelos filmes de Ford é um mundo em que todos estão certos, não porque obedecem todos a um mesmo código moral ou porque todos os códigos morais no fundo se equivalem, mas porque existe uma causalidade que faz com que distintas morais, e as distintas ações que derivam dessas morais, existam (GARDINIER; LEVIS & MESQUITA, 2010, p. 14).

Se a imagem da índia *squaw* no gênero western foi sempre unilateralmente pacífica e benevolente, Ford procura complexificar o elemento dessa tradição por meio de Yakima, uma personagem decididamente ambígua e forte, já que sua imagem de *bom selvagem* é, na verdade, uma estratégia para ganhar confiança.

Na cena seguinte vemos um encontro entre Ringo Kid e Dallas, onde ele pede a moça em casamento⁵². O mais interessante da cena é que Ringo declara seu amor para Dallas depois de caminhar do lado de fora da cerca em Apache Wells (figura 29).



Figura 29 - Ringo Kid do lado de fora da cerca convida Dallas para seu sonho pastoral (NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS, 1939, 00h51min51seg).

Do outro lado, fora dos limites da *civilização*, ele diz à moça que tem um rancho “no outro lado da margem” (do Rio Grande, que separava o território mexicano dos Estados Unidos). Seria “um bonito lugar, com árvores, gramas, água...uma cabana, ainda não terminada”⁵³. Um lugar onde um homem e uma mulher poderiam viver perfeitamente, ou seja, o sonho pastoral de Ringo surge como um exemplo de amor puro e verdadeiro, sem as ríspidas condutas sociais, longe do olhar opressor do mundo civilizado de uma cidade como Tonto.

As cenas seguintes enfatizam a ameaça indígena, por meio de sinais de fumaça (“sinais de guerra”, segundo Ringo) e uma balsa queimada no caminho entre Apache Wells e Lordsburg. O tema musical que aparecera na primeira vez em que ouvimos o nome “Geronimo” volta aqui ainda mais assustador, pois já é possível vislumbrar fileiras de Apaches por entre as colinas. Como observa Michael Cronin: “as línguas nativas são proscritas na tela”. O que vemos é um “sistema não-verbal de comunicação”

⁵² - É preciso lembrar que os dois começam a demonstrar alguma afinidade desde a estadia do grupo em Dry Fork, com ele sempre mostrando-se solícito à moça. Mesmo sem saber que ela é uma prostituta, sua inocência o faz se enganar e associar o preconceito dos outros personagens (Hatfield, Gatewood, do xerife Curly e da sra. Mallory) a sua criminalidade e não ao fato de que essas pessoas recusam-se a sentar-se perto da desonrada Dallas.

⁵³ - Há em muitos filmes de John Ford um desejo nostálgico e idealizado por um período, digamos, “pré-moderno”, longe da corrupção moral dos centros urbanos, bem como das opressivas normas sociais de uma cidade como Tonto. As raízes de tal sentimento podem estar na infância do diretor, em uma fazenda

(a fumaça, o rastro de destruição). A voz do *Outro* é silenciada (CRONIN, 2009, p. 32). A comunicação por meio da tradução só é utilizada para reunir informações estratégicas para aumentar a eficiência da Cavalaria Americana, como vemos na cena inicial com o índio Cheyenne.

A imagem dos Apaches na trama passa por três processos: inicialmente por um processo mental (desde os primeiros instantes, a simples menção a “Geronimo” causa pânico), depois os apaches tornam-se um símbolo visual de ameaça, para enfim serem expostos (após uma hora de filme) ameaçadoramente no topo de uma colina (figura 30).



Figura 30 - Plano aberto onde o medo torna-se imagem na trama (NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS, 1939, 01h09min23seg).



Figura 31 - Finalmente, a aparição de Geronimo (de preto). (NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS, 1939, 01h09min32seg).

No plano médio em que Geronimo⁵⁴ tem sua primeira aparição (figura 31), vemos um de seus companheiros apontar para a diligência e dizer algo, novamente inaudível. É curioso, se *No Tempo das Diligências* fosse um filme do cinema mudo, certamente, a cena seria acompanhada de um intertítulo indicando a fala traduzida do guerreiro Apache. Com essa mudança para o *meio* sonoro, entretanto, Ford parece apelar para o silêncio linguístico dos Apaches como forma de evitar uma imagem caricatural e ridícula de Gerônimo e seus soldados. Como vimos, é provável que aí resida um distanciamento crítico de um elemento clichê do gênero western: o inglês desarticulado dos povos indígenas. Da mesma forma que o Cheyenne da primeira cena, essa imagem marcada pelo silêncio do personagem pode ser vista como uma variação da imagem do “bom selvagem”.

O plano aberto em que vemos Geronimos e seus homens ameaçadoramente no topo de uma colina cria uma profunda ligação entre os índios e a paisagem. Como observa William Howze, a disposição dos atores no plano, o ângulo de câmera sugere uma similaridade muito grande com a composição da pintura “Approach of the White Man” (1897), de Charles M. Russell (2011, p. 86).



Figura 32 - “Approach the white man”, Charles M. Russell, 1897, pintura⁵⁵.

⁵⁴ - Ronald Davis observa que o único índio da cena que não era um dos figurantes Navajo que Ford conseguiu no local, é o que interpreta Geronimo. O diretor teria feito questão de usar um Apache, alegando ser esse um “descendente do famoso chefe [Geronimo]”. (DAVIS op. cit GRAFF, 2013, p. 52).

⁵⁵ - Disponível em: <http://cnx.org/contents/8fee8a58-183e-4ac9-8b56-4dc08b25cca4@1.1:12> acesso em 14 Ago. 2014

Um modo de composição que seria referenciado ainda mais em alguns filmes seguintes de John Ford (*Sangue de Herói*, 1948), *Legião Invencível* (1949), além de *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956). Neles vemos um grupo de índios a cavalo equilibrando-se sobre uma pequena colina (figura 32), com se estivesse em um pedestal. Se antes, em grandes planos, vemos a imensidão do Monument Valley praticamente tornar a diligência insignificante, a composição em que vemos a primeira aparição dos Apaches oferece um ponto de vista em que estes são observados como dominantes daquela vasta paisagem. Ao mesmo tempo, aquela colina empresta àquelas figuras uma postura heroica. Se *No Tempo das Diligências* é um filme que mostra um percurso e suas atribulações, esses indígenas são menos um grupo complexo e individualizado, do que uma parte da paisagem, um obstáculo (o mais perigoso, como veremos) tal qual a nevasca, o calor e as tempestades de areia que acompanharam a diligência durante o trajeto.

O grupo Apache observa a diligência sem ser avistado. O tema musical que identifica Geronimo passa a suplantiar a música folclórica que embala a diligência (“Oh, Burry Me Not on the Lone Praire”), o que “coloca tanto a diligência quanto os espectadores como invasores do território do *Outro*” (GRAFF, 2013, p. 52-53).

A união na adversidade trouxe esperança (simbolizada pelo nascimento do filho da sra. Mallory em Apache Wells) e melhorou o relacionamento do grupo, eles se desculparam e se ajudam a partir de então. A sociedade americana parece ter, finalmente, conseguido a união por um bem comum: a sobrevivência em um ambiente hostil. A diligência está a poucos quilômetros de Lordsburg, os ânimos estão exaltados com a proximidade do destino final. Mas nesse instante, quando a ameaça Apache parecia ter dissipado, uma flecha atinge em cheio o peito do sr. Peacock. Aqui entramos em uma narrativa peculiar ao gênero western, que nos remete tanto às ilustrações em que diligências eram atacadas por índios nas *dime novels*, quanto ao terror patológico de que crianças fossem raptadas (o bebê da sra. Mallory) ou mesmo que as mulheres brancas fossem abusadas sexualmente. Como observa J. P. Telotte, essa cena aponta para um terrível ato de violação de inocentes e uma “indizível violência selvagem”, uma imagem com ampla circulação nos primeiros relatos da experiência na fronteira americana e que transitou com grande êxito na literatura de James Fenimore Cooper, por exemplo. A personagem Cora, em *O Último dos Moicanos* (1826), preferia morrer a ser tomada como Squaw. Acontecimento similar ocorre na *dime novel Malaeska, the Indian Wife of the White Hunter*, de Ann S. Stephens, quando o filho de Malaeska (a indígena do

título) se suicida ao descobrir que era mestiço, ou seja, algo que lhe causa uma repugnância tão grande a ponto dele voltar a violência contra si mesmo. Nesta cena de *No Tempo das Diligências*, a violência “praticamente ultrapassa as fronteiras genéricas”. Temos uma *imagem sintomática*, onde a melodramática ameaça assume status do mais pleno horror. Pois, se antes a narrativa de Ford sugeria que os índios eram um terror imaginário de grande parte dos brancos daquela fronteira, “emblemas de tudo o que os brancos encontravam de assustador sobre esse território desconhecido”, agora eles literalmente se *encarnavam* nessas imagens (TELOTTE, 2003, p. 115-116).



Figura 33 - Hatfield prepara-se para matar sra. Mallory e protege-la de um “destino pior que a morte” (NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS, 1939, 01h16min21seg).

Vemos que durante o confronto com os Apaches, Hatfield, inicialmente, parece nutrir um gozo especial em atirar nos índios que atacam a diligência. Porém, quando toda a munição está prestes de acabar, restando apenas uma bala no revólver, ele, o auto-proclamado protetor da sr. Mallory, torna-se o seu potencial carrasco (figura 33) na tentativa de “salvar” a moça de “um destino pior do que a morte”, ou seja, um eventual abuso sexual dos *selvagens*. Para J. P. Telotte, entretanto:

Essa ação, porém, quase não deveria ser surpreendente, porque ele é alguém que já está afetado desde a Guerra Civil [na qual ele lutou] (...). Incapaz de lidar com essa transgressão particular e seus efeitos (que aqui pode ser descrita como uma violência racial) ele fugiu da Virginia, negou sua herança [é filho de um respeitável juiz, como veremos], e mudou seu nome. Diante da possível violação de uma colega sulista, sra. Mallory – “uma grande dama”, “um anjo neste deserto”, como ele a chama -, Hatfield responde de uma maneira paradoxal, tentando manter essa imagem [sra. Mallory] pura,

destruindo-a para salvá-la da violência, desencadeando sua própria violência sobre ela. (TELOTTE, 2003, p. 126).

O ato de Hatfield complexifica o preceito de regeneração pela violência típico do gênero western. Como a regeneração, a reação violenta contra a ameaça do *Outro* não se faz mais possível, Hatfield acredita que é melhor a morte de uma inocente do que um destino terrível, onde ela tanto pode ser abusada sexualmente (o que acarreta o risco de atingir a pureza de sangue daquela nobre dama), quanto ser sequestrada e obrigada a viver a vida *selvagem*. Hatfield pode ser entendido como um prenúncio do racismo paranoico de Ethan Edwards, personagem de *Rastros de Ódio* (1956). Não apenas porque ambos possuem um passado marcado pela derrota dos Estados Confederados do Sul na Guerra Civil, mas por em determinado momento da trama voltar sua violência contra um ente querido (Ethan, como veremos, ao procurar sua sobrinha para matá-la) ou alguém que ama. Como recorda Edward Buscombe, foi Hatfield quem viu a mulher morta e semi-desnuda em Lee's Ferry, estação queimada pelos índios. De maneira que, sua “elevada sensibilidade para o perigo de estupro pode ser vista como um eco deslocado dos temores sulistas à ‘ameaça’ sexual dos negros” (BUSCOMBE, 1996, p. 97). Entretanto, se em *O Nascimento de uma Nação* (1915) essa imagem é trabalhada em um sentido eminentemente racista da parte de Griffith, aqui, John Ford pensa justamente os limites, o medo e a loucura imbuídos nesse pensamento racista. Daí porque é interessante notar como *No Tempo das Diligências* é um filme *sintomático* do problema racial na história americana. Vemos aqui o quanto o resgate dos personagens pela Cavalaria é catártico⁵⁶, não apenas por se ver livrá-los da morte, mas, sobretudo, por livrá-los do contato com o *Outro*.

A mediação entre as culturas aqui parece impossível. Deveríamos imaginar a possibilidade de um diálogo estratégico entre os viajantes da diligência e Yakima, o que, provavelmente poderia oferecer vantagens naquela travessia. Porém, o que vemos é apenas o desentendimento, o medo e a discórdia que levam ao conflito entre os povos. Em um período no qual as grandes potências mundiais se preparavam para a maior guerra da história, *No Tempo das Diligências* retoma imagens da fronteira americana que tecem indiretamente um diagnóstico do conflito.

⁵⁶ - Em uma variante do final de *O Cavalo de Ferro*, dessa vez é a própria Cavalaria Americana quem aparece “nos últimos instantes” para “salvar o dia” e afugentar os índios (a referência aos típicos roteiros do *Wild West Show* de Buffalo Bill é notória).

Após a incursão no deserto hostil, a maioria dos viajantes retorna à sociedade branca. Ringo consegue sua vingança em Lordsburg, que descobrimos ser uma cidade corrupta, com uma imprensa sensacionalista, um lugar onde certamente o relacionamento dele e Dallas seria alvo de todo tipo de preconceito. Mesmo quando descobre que Dallas é uma prostituta, ele não se importa e, após realizar o seu dever moral de vingar a morte de seus familiares, reencontra sua amada. O xerife Curly, que desejava prender Ringo com medo de que esse fosse morto em Lordsburg (já que era um grande amigo do pai do cowboy), ordena que ele fuja com Dallas. Os dois saem em direção ao deserto. Diferentemente de Ethan Edwards tempos depois em *Rastros de Ódio*, Ringo e Dallas não vão “vagar entre os ventos”, mas sim, realizar o sonho pastoral de Ringo. Como Peter Graff observa, o amor de Ringo e Dallas “só floresce fora da sociedade convencional” onde eles seriam considerados párias de segunda classe. O casal permanece marginalizado, e aí está sua redenção. Ao contrário de um western como *Aliança de Aço* (*Union Pacif*, 1939), *No Tempo das Diligências* aponta para a visão pessimista de Ford com relação ao presente dos Estados Unidos, marcado pelo desentendimento étnico. Daí porque o destino de Dallas e Ringo exemplifique um nostálgico desejo pastoral (GRAFF, 2013, p. 43).

A ambivalência de Ford, entretanto, reside no fato de que ele subverte o mito por meio de uma narrativa mítica. A gloriosa trajetória épica em um Monument Valley com ares mitológicos é realizada por indivíduos excluídos das grandes narrativas, pois tendemos a nos identificar especialmente com o cowboy fora da lei, a prostituta e o médico bêbado. O comentário do Dr. Boone de que “estão salvos das bênçãos da civilização” imprime uma nota ironicamente pessimista de Ford sobre o Oeste. Como bem observa Tag Gallagher:

De fato, não há outro western de Ford que lance um veredito tão cínico sobre a ideia do Oeste como síntese de natureza e civilização. Em *O Homem que Matou o Facínora* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), no entanto, Ramson Stoddard precisa de toda uma vida para compreender o que todos já sabem em *No Tempo das Diligências*: que a civilização corrompe. O espírito idealista que quase todos compartilham os habitantes de Shinbone em *O Homem que Matou o Facínora* está completamente ausente das pessoas hediondas de Lordsburg e Tonto, populações sujas, sórdidas, atormentadas por pessoas do mal, intolerantes e agressivas. O alcoolismo do dr. Boone e a prostituição de Dallas simbolizam seus intoleráveis traços contraculturais em uma sociedade puritana. Que dois desses personagens “escapem das bênçãos da civilização” não constitui um final mais feliz que o de *As Vinhas da Ira* e *Como Era Verde Meu Vale*. Ringo que dá as costas à sociedade em lugar de enfrentá-la, que

é menos um fora da lei do que um inconsciente é uma estúpida divindade que pega Dallas a força para levá-la a terra do nunca-jamais. Com quem de nós se parece Ringo? Que solução ou que motivos oferece para nós, que não podemos escapar? Como sempre sucede no cinema de Ford, a felicidade é um estado que pertence aos bobos e aos simples; se Ringo excita nossa fantasia é apenas porque a esperança é mais simples do que o realismo. (GALLAGHER, 2009, p. 221).

Ringo e Dallas terão um paraíso pastoral a sua espera (tal qual a amada Irlanda de Ford será para Sean Thornton – interpretado pelo mesmo John Wayne – em *Depois do Vendaval*, em 1952). A imagem fordiana do Oeste é, portanto, marcada pela nostalgia, pois “a verdade última do western fordiano é sua própria extinção” (GALLAGHER, 2009, p. 222). A imagem do índio em *No Tempo das Diligências*, por seu turno, é ambivalente. Pois, ao mesmo tempo em que o filme retoma diversas premissas de sua imagem no gênero western, acaba, por outro lado, relativizando sua vilania. O verdadeiro vilão do filme termina sendo o banqueiro (Gatewood) preso no final, quando é descoberto que na mala que carregava estava o dinheiro de seus credores.

Na divulgação do filme foi enfatizado o “realismo de tirar o fôlego” da obra, explicando que índios de uma reserva próxima às locações foram contratados para “recuperar suas artes esquecidas” (seus sinais de fumaça) para auxiliar na produção do filme. Do mesmo modo, enfatiza-se que foram percorridos centenas de quilômetros para entrevistar dúzias de pioneiros no Arizona e Nova México para que a Lordsburg do filme torna-se uma cópia fiel da cidade tal como era na década de 1880. Além disso, a divulgação trazia uma grande variedade de produtos promocionais, como marcadores de páginas de livros, chapéus de cowboy (ao custo de 17 centavos de dólar). Havia outras estratégias, como um anúncio que convidava para o lançamento do filme veteranos que tinham vivido nas cidades de *No Tempo das Diligências*, ou que tivessem algum tipo de ligação com a rota do filme. Houve grande empolgação em muitos lugares. Em 15 de Abril daquele ano, em Indianápolis, por exemplo, o conceituado jornal *Herald* registrou que uma diligência apanhou passageiros no aeroporto local, onde foi fotografada tendo como pano de fundo um avião. “Em muitos cinemas era comum ver pessoas fantasiadas de índios, com cocares e flechas” (BUSCOMBE, 1996, p. 106-109).

Entusiasmo que contagiou a crítica cinematográfica americana na época. A revista *Variety* definiu o filme como um “drama poderoso e arrebatador da boca do sertão do oeste americano”. Elogios que foram reiterados pelo *Picture Herald*, em 11 de

fevereiro de 1939, que afirmou ser uma obra produzida “para o divertimento, pelo divertimento...apaixonante no apelo universal, espetacular na beleza da fotografia”. Na Inglaterra, os jornais como o *Film Weekly* exaltavam o filme como “uma combinação perfeita de humanidade e suspense...absolutamente de primeira qualidade” (BUSCOMBE, 1996, p. 111). Tempos depois, o agora astro John Wayne, recordaria com bastante entusiasmo da estreia do filme, onde as pessoas “uivavam, gritavam, ficavam de pé e aplaudiam. Em minha vida nunca tinha visto nada igual”. (WAYNE apud GALLAGHER, 2009, p. 221). Ou seja, torciam para que os passageiros da diligência acertassem cada tiro nos guerreiros Apache. Por mais que naquela época, ainda sentindo os efeitos da Grande Depressão, as pessoas odiassem banqueiros como Gatewood, era os índios, os *selvagens*, o modo de vida exótico, aqueles que eles menos se identificariam. As imagens de uma tradição inventada no século anterior ainda possuíam grande força no século XX.

2.3 - SANGUE DE HERÓI (1948): IMPRIMA-SE A LENDA, FILME OS FATOS

O herói fordiano, ao perceber que os mitos (até os defeituosos) são necessários para nos sustentar, busca equilibrar mito (a ordem repressiva) e realidade (caos), na tentativa de revitalizar a sociedade pela purificação do mito

(GALLAGHER, 2010, p. 109)

Da glória no front à agonia no retorno. A nação que emergiu por entre a fumaça atômica da guerra não era a mesma que os soldados haviam deixado. A agenda reformista do New Deal foi fundamentalmente transformada com o conflito. Novos tempos chegavam trazendo uma colossal expansão econômica, amparada no aumento considerável do consumo interno. A experiência do conflito serviu também para evidenciar ainda mais uma notória contradição americana: a nação que lutou contra os fascismos em nome da democracia e da igualdade possuía estados que viviam sob regime de segregação racial. Muitos soldados negros que tiveram grande importância no front estavam cada vez mais conscientes de que deveriam lutar pela liberdade e democracia pelo qual tinha lutado no confronto. Nesse sentido, especialmente a partir da década de 1950, há uma grande intensificação da luta pelos direitos civis e por uma reestruturação das relações raciais.

Ao fim da Segunda Guerra Mundial surge um novo panorama geopolítico mundial. Nesse cenário, Richard Slotkin visualiza uma “crise da vitória”, que via na

ameaça comunista uma ameaça às novas fronteiras americanas – entendendo essa fronteira como a própria ideologia capitalista. Os anos imediatos após o confronto serão marcados por “westerns progressistas”: muitos deles, no fundo, questionavam o significado da vitória americana na Grande Guerra (SLOTKIN, 1992, p. 333).

Ao pensar a carreira de John Ford no momento da realização da chamada “Trilogia da Cavalaria”⁵⁷ é preciso de imediato considerar duas experiências temporais distintas: a realização de *A Queridinha da Vovó* (*Wee Willie Winkie*), em 1937, e a experiência do diretor no front de batalha, onde ele faria os documentários *A Batalha de Midway* (*The Battle of Midway*, 1942) e *December 7th* (1943).

A Queridinha da Vovó fazia parte de um ciclo de filmes sobre o Império Britânico que começou com o sucesso de *Lanceiros da Índia* (*The Lives of a Bengal Lancer*, 1935), bem como de filmes como *A Carga da Brigada Ligeira* (*The Charge of the Light Brigade*, 1936), *A Luz que se apaga* (*The Light that Failed*, 1939) e *Gunga Din* (1939). Essa espécie de sub-gênero mostrava em sua maioria autoridades militares em distantes postos do Império Britânico, tendo que proteger a comunidade no momento de uma rebelião de nativos. Como observa Kathleen A. McDonough, tais filmes exaltavam a honra e a lealdade militar que uniria aquela comunidade. Esse subgênero entraria em declínio com a chegada da Segunda Guerra, pois havia uma preocupação por parte do Escritório de Informação de Guerra (OWI) dos Estados Unidos de que tais filmes pudessem ofender seus aliados indianos. Além disso, glorificar um império nas telas parecia algo inadequado num momento em que os americanos envolviam-se em uma guerra em nome da democracia contra os impérios fascistas de Alemanha, Itália e Japão (McDONOUGH, 2005, p. 100).

Comparando elementos dos filmes sobre o Império Britânico com os westerns de John Ford, a mesma autora nota que ambos situam-se temporalmente nas fronteiras do final do século XIX e lidam com o conflito entre civilização e selvageria. Entretanto, se no western a civilização tem como destino manifesto domar a selvageria como forma de expandir-se para o Oeste, nos filmes sobre o Império Britânico a expansão é vista como um fardo, um dever de levar os benefícios da civilização para os povos colonizados. É interessante notar como em *A Queridinha da Vovó* prevalece o coletivo, o patriotismo,

⁵⁷ - O filmes *Sangue de Herói* (1948), *Legião Invencível* (1949) e *Rio Grande* (1950) retratam o exército na fronteira americana em expansão por volta de 1870. Embora John Ford nunca teve a intenção de fazer três filmes, podemos entendê-los enquanto uma trilogia pelas seguintes razões: todos os filmes lidam com indivíduos de uma comunidade militar da fronteira; há uma temática musical semelhante; a utilização de uma equipe de atores muito semelhantes nos três filmes.

em detrimento do pessoal: ao perceber que a guerra se aproxima, a jovem protagonista, Priscilla (Shirley Temple) pergunta porque o seu avô, o coronel Williams (C. Aubrey Smith), detesta Khoda Khan (Cesar Romero), o líder dos rebeldes locais. Ele responde: “A Inglaterra quer ser amigo de todo o seu povo...É o nosso trabalho para manter a grande passagem aberta para que o comércio possa fluir por ela...e trazer paz e prosperidade para todos, até mesmo para Khoda Khan”. Esse sectarismo patriótico do coronel Williams, como veremos, terá forte eco nos comandantes militares da “Trilogia da Cavalaria” (McDonough, 2005, p. 101).

O crítico Tag Gallagher comenta que o prestígio de Ford no pré-guerra estava baseado em “adaptações literárias de qualidade, feitas para o gosto dos especialistas”. O diretor, então, buscava um novo público, mais abrangente”. Talvez por isso, seu estilo tenha se tornado mais “claro, direto, forte, límpido, liberto. Filmes baseados em postos militares possuíam um bom público à época. Nessa esteira, os filmes da “Trilogia da Cavalaria”, de Ford, teriam um grande sucesso de público, sendo referência para diversos westerns sobre a Cavalaria americana realizados nas próximas duas décadas (GALLAGHER, 2010, p. 241).

Os letreiros iniciais de *Sangue de Herói* (*Fort Apache*, 1948) tem como pano de fundo o já conhecido Monument Valley. A paisagem e o som do clarim concedem uma aura mítica à marcha dos soldados da Cavalaria. Seus antagonistas imediatos, ao que parece, serão os Apache, que ao surgir nesse momento, seguindo a tradição do cinema western, irrompe uma banda sonora marcada por instrumentos percussivos que imediatamente instauram o suspense na trama.

Com essa obra iniciava-se uma longa parceria com Frank S. Nugent, crítico de cinema do *New York Times*, que junto com o jornalista Dudley Nichols assinariam o roteiro do filme. Em entrevista de Nichols à Lindsay Anderson citada por Tag Gallagher, o roteirista conta que Ford o indicou mais de cinquenta livros sobre o período em que se passa *Sangue de Herói*, além de uma visita aos territórios onde os apaches viveram (NICHOLS apud GALLAGHER, 2010, p. 242).

Os westerns de Ford são marcados por chegadas: aqui, vemos o Tenente-Coronel Owen Thursday (Henry Fonda) e sua filha, Philadelphia Thursday (Shirley Temple) cruzando o mesmo Monument Valley de *No Tempo das Diligências*. Enviado pelo departamento de guerra para o longínquo Forte Apache, o oficial vê aquela missão como um ultraje a sua gloriosa carreira militar.

A trama de início é centrada no cotidiano dos soldados do Forte Apache, dando especial atenção ao romance entre Michael O'Rourke (John Agar) e Philadelphia Thursday. O trato documental com que Ford filma as montarias, as danças, os exercícios, as punições, os cuidados com o lar ou até mesmo as bebedeiras coletivas, empresta à primeira metade do filme uma leveza semelhante à *Paixão dos Fortes* (*My Darling Valentine*, 1946). Especialmente porque, ambos retomam o “realismo poético” do cinema clássico ao mesmo tempo que flertam com um estilo expressionista no qual apresenta diversas subjetividades de seus personagens. O próprio roteirista, Dudley Nichols, recorda que Ford pedia-lhe que escrevesse biografias completas de todos os personagens do filme.

William Howze dedicou um estudo específico sobre o diálogo que os filmes da Cavalaria estabeleciam com uma tradição pictórica do século XIX. Ele recorda que o próprio Ford havia admitido a referência à Remington em *Legião Invencível* (*She Wore a Yellow Ribbon*, 1949). Ford tinha também o livro *My Bunkie* de Charles Schreyvogel (outro grande pintor do Oeste americano), além de que era profundo conhecedor das obras de Charles M. Russell. Ford estudou cuidadosamente os matizes e tons de cores que esses artistas usaram para criar sua imagem da fronteira. Tais esforços não foram reconhecidos pela crítica da época, o que parece ter desapontado Ford, que via nas incursões pictóricas da fotografia de seus filmes algo substancial em sua obra (HOUZE, 2011, p. 84)..

Sangue de Herói retoma a divisão espacial trabalhada em *No Tempo das Diligências* e adiciona uma nova perspectiva, pois, o deserto agora não mais aparece como um espaço “vazio”. Se o Forte Apache é repleto de vida social (festas, treinamentos etc), o deserto é habitado por milhares de Apache. Como observa Richard Slotkin (1992) o que é mais interessante nesse caso é como os índios parecem conviver harmoniosamente enquanto povo. Ao contrário da comunidade de Forte Apache, para o qual a eventual ameaça daqueles selvagens que rondam pelo deserto não é o suficiente para superar suas distinções de classe, raça e gênero.

O filme é marcado por uma leveza cômica ao documentar o cotidiano daqueles simples soldados e novos recrutas em um posto avançado. Será justamente por volta de quarenta e sete minutos que o primeiro sinal de ameaça irá aparecer. A música convencionalmente associada aos índios no cinema western substitui bruscamente a trilha bucólica que embalava o passeio do casal de enamorados Philadelphia Thursday e Michael O'Rourke. Paralelamente, chegam notícias em Forte Apache de uma

mensagem telegráfica incompleta (“a linha caiu, mesmo na última palavra”, diz um soldado). O comandante Thursday toma conhecimento de que o grupo de “Diablo” (o líder apache Cochise) deixou a reserva. Estamos em um cenário de crescente suspense. Michael O’Rourke encontra os dois soldados que iam consertar o telégrafo mortos. A forma assustadora como estão mutilados e sua carroça insendiada, nos remete a imagem da mulher morta e semi-desnuda vista por Hatfield em *No Tempo das Diligências*. Imagens de bárbaros assassinatos que irrompem na trama justamente enquanto quebra de boas expectativas, provocam o medo e, de certa forma, justificam a “regeneração pela violência”.

Michael O’Rourke detalha suas impressões sobre o ocorrido. Acredita ele que os responsáveis seria um grupo de 25 ou 30 Apaches mescaleiros. Nessa breve cena notamos o quanto Michael e, principalmente, o capitão Kirby York (John Wayne) conhecem o Outro. Michael identifica o grupo específico de apaches por conta de uma bandana deixada por eles no combate que resultou na morte dos soldados. Um conhecimento reconhecido pelo próprio Thursday como algo aprendido para além de uma academia militar. Entretanto, tece-lhe duras censuras por ter passeado com sua filha, Philadelphia, para além dos limites do Forte. Um comportamento que, segundo ele, seria digno de um índio e não de um soldado e cavalheiro. Kirby York, por sua vez, afirma que o ataque fora organizado por um grupo de apaches comandados por “Diablo”.

Um pequeno grupo é designado a resgatar os corpos dos soldados mortos pelos apaches. Como era de se esperar, são perseguidos pelos Apaches, que aparecem pela primeira vez no filme (figura 34). A imagem possui notórias semelhanças com o primeiro instante que os apaches aparecem em *No Tempo das Diligências*.



Figura 34 - A primeira aparição dos Apaches (SANGUE DE HERÓI, 1948, 01h00min09seg).

Do mesmo modo que antes, há uma brusca mudança na banda sonora. Além de que a perseguição resulta na morte de diversos índios e nenhum soldado. O clarim que anuncia a salvação dos passageiros pela Cavalaria em *No Tempo das Diligências* retorna aqui com o mesmo sentido, embora bem menos apoteótico.

A cena seguinte se passa em um entreposto comercial aparentemente abandonado. Lá conhecemos Silas Meacham (Grant Whitters), um agente indígena corrupto enviado pelo governo americano. De início ele declara que “cuida, veste e alimenta os selvagens”. Profundo conhecedor dos índios, o capitão Kirby York o acusa de vender whisky de péssima qualidade aos apaches. O cínico Meacham argumenta que o whisky teria utilidade medicinal por conta do clima daquele lugar e que “as crianças gostam de ter brinquedos vistosos”. Para ele a fuga de Diablo não era exatamente uma declaração de guerra, pois estariam aqueles *seus* apaches “andando perdidos, como crianças caprichosas”. Meacham, enfim, não é apenas o exemplo máximo do pouco caso do governo central para com aquele lugar, é uma síntese do caráter mesquinho por trás de uma suposta benevolência. Sua imagem de “pai branco” que cuida de suas “crianças” (os apaches) fraternalmente, logo é desmascarada ao ser descoberto seu estoque de whisky e espingardas Winchester.

Kirby York recorda que o governo havia costurado um acordo com Cochise há cinco anos, no qual ele e os chiricahuas concordaram em se estabelecer na reserva. Mas que, dois anos depois, o “grupo político mais corrupto da nossa história o enviou

[Meacham] contra a vontade dos índios”. Meacham foi o responsável por levar os piores tipos de vício para o seio da comunidade de Cochise, não restando ao chefe indígena senão atravessar o Rio Bravo rumo ao México, rompendo o acordo pelo bem de seu povo.

A fama de Cochise, para a surpresa do coronel Thursday, já estampava as manchetes dos jornais que chegavam do Leste. As constantes discussões entre o militarismo cego por glória de Thursday e a atitude diplomática de Kirby York fica latente quando o último oferece-se para dialogar com o chefe apache, ciente de que até então seis campanhas da Cavalaria foram derrotadas pelo grupo de Cochise, que agora era bem mais numeroso. Para Thursday, entretanto, a verdadeira diplomacia contra os “selvagens” deveria ser a de uma carabina apontada em sua direção.

York consegue convencer o coronel Thursday da validade de uma missão diplomática para tentar o diálogo com Cochise e parte ao encontro dos indígenas apenas com auxílio do soldado Beaufort (Pedro Almendáriz), que é fluente em espanhol, língua conhecida pelo chefe Cochise. A cena do encontro inicia-se com os dois em uma longa travessia pelo espaço imaginário do western fordiano: um Monument Valley já mitificado desde *No Tempo das Diligências*. A entrada em território apache é marcada por toda uma ritualidade: bandeiras brancas sinalizam a missão de paz dos soldados, sinais com espelhos feitos por sentinelas Apache autorizam a passagem. A partir desse momento, há uma pausa na trilha sonora que acompanhava o trajeto dos soldados. Entretanto, vale salientar, não há uma brusca mudança para alguma trilha habitualmente associada à “ameaça indígena” no cinema western. Mas, sim, um silêncio retumbante. Como observou Joan Dagle, nesse instante a câmera de Ford está “dentro” do espaço e perspectiva Apache. É preciso notar que não são apenas York e Beaufort que são figurados enquanto os “outsiders” nessas sequências, mas, o que é sintomático, é perceber o espectador “como” Apache, ou seja, essa opção de posição de câmera e enquadramento assume uma postura ideológica respeitosa para o *Outro* (figura 35). Essas imagens pensam o *Outro* como indivíduos autônomos, um sistema de pensamento diferente do Forte Apache, e que deve ser respeitado. Finalmente, se é possível dizer, nessa cena o branco assume o papel do *Outro*. Estamos sujeito ao *logos* apache (DAGLE, 2001, p. 115) Por isso, o encontrar-se com Cochise, Kirby York tanto presta continência, ao tratar o líder indígena enquanto um guerreiro militar, quanto estende os braços (mostrando estar desarmado) a ele com um cordial “*Buenas tardes chefe*” (figura 36).



Figura 35 - Estamos sob o ponto de vista Apache, York e Beaufort são estranhos naquele espaço (SANGUE DE HERÓI, 1948, 01h22min48seg).



Figura 36 - York cordialmente cumprimenta Cochise (SANGUE DE HERÓI, 1948, 01h24min07seg).

Ao regressar do México, o capitão Kirby York informa ao coronel Thursday que o grupo de Cochise regressou ao território americano e deseja resolver os impasses com o governo americano e falar de paz. Mas, o que vemos é mais uma discussão entre York e Thursday, que revela não ter nenhuma intenção de negociar com um “selvagem, iletrado e assassino”. Mesmo relutante, entretanto, o coronel acaba aceitando o diálogo com Cochise. O que é interessante da cena é o considerável tempo de fala que é dado ao

Outro. Sobre a intermediação do soldado Beaufort, que traduz o discurso do espanhol para o inglês, Cochise conta sua versão da história das relações entre seu povo e os brancos. Sua postura é muito diferente da afetação e do desdém de Thursday na reunião. O chefe indígena demonstra toda sua insatisfação com Meacham, o agente indígena:

Ele é pior do que a guerra. Ele não matou apenas os homens, mas também as mulheres, as crianças e os mais velhos. Nós viemos pedir proteção ao Grande Pai Branco: a mentira nos deu uma morte lenta...Se você não mandá-lo embora [fala apontando furiosamente para Meacham] haverá guerra. E para cada um de nós que você matar, dez homens brancos irão morrer.

Como era de se esperar, o coronel Thursday fica furioso com a ameaça de Cochise e o chama de “porco teimoso...sem honra”. É preciso recordar que o coronel Thursday, minutos antes do encontro com Cochise, planejava um ataque traiçoeiro sob uma falsa bandeira de trégua. Como observa Tag Gallagher:

Um déspota endemoniado, sedento por glória, envergonhado por lutar contra “selvagens em trapos”, empunhando seu charuto de forma afetada, Thursday tem sua arrogância motivada pela preconceituosa cegueira de seu racismo – cegueira que Ford sublinha também pela atitude de Thursday em relação aos irlandeses (esquecendo o nome de O’Rourke duas vezes, chamando-o de O’Brien e Murphy) (GALLAGHER, 2010, p. 245).

Mas, por quais motivos os soldados não se rebelam contra a arrogância de Thursday e recusem aquela empreitada suicida? Isso acontece, segundo Tag Gallagher:

Porque as pessoas do Forte Apache servem a um sistema, no qual grupo, dever e ordem são mais importantes do que individualidade, moralidade e a própria vida. Eles são reverendos guerreiros, e suas mulheres também. E eles serão destruídos pelo sistema, pelo descontrole do dever. Voluntariamente, eles vão se encaminhar ao desfiladeiro da morte, liderados por um homem dedicado à ritualização da glória. Muito embora o coronel Owen Thursday tenha sido informado de que os apaches os aguardam em tocaia, os soldados obedecem às suas ordens mesmo sabendo que ele está errado, e acabam morrendo (GALLAGHER, 2010, p. 244).

A cena do massacre em *Sangue de Herói* recalca a imagem cinematográfica daquele que para muitos americanos era um verdadeiro herói: o general Custer. Diferentemente de *O Intrépido General Custer (They Died with Their Boots On, 1941)*, filme dirigido por Raoul Walsh e protagonizado por Errol Flynn, onde o massacre de Little Big Horn é visto como um exemplo de bravura e honra, Ford mostra os limites da glória militar. Mas então, chega a última cena: um *travelling* corta da tropa auxiliar (os

únicos soldados da Cavalaria que sobreviveram à carnificina) até uma pintura a óleo de Thursday e seu sabre. Vemos uma conversa do capitão York e dois repórteres:

1: *[Olhando para a pintura] Ele deve ter sido um grande homem. E um grande soldado.*

York: *Nenhum homem morreu de forma mais nobre. Ou honrou tanto seu regimento.*

Repórter 1: *Claro que você deve conhecer a famosa pintura da investida de Thursday*

York: *Sim, eu a vi na última vez que estive em Washington.*

Repórter 2: *Foi um trabalho esplêndido. De um lado aquela coluna de apaches pintados e com cocar, e do outro lado Thursday guiando seus homens heroicamente.*

York: *Correto em cada detalhe.*

Repórter 2: *Ele é praticamente uma lenda. Ele é um herói para cada estudante nos Estados Unidos. Mas e os homens que morreram com ele? E Collingworth...*

York: *Collingwood.*

Repórter 2: *Sim, claro, Collingwood.*

Repórter 1: *Essa é a ironia de tudo. Sempre lembramos dos Thursdays, mas os outros homens são esquecidos.*

York: *Vocês estão errados. Eles não são esquecidos, pois eles não morreram. Eles estão vivos lá fora. [York vai até a janela; vemos imagens dos soldados da Cavalaria marchando ao som do hino de batalha da República]. Collingwood e os outros. E eles vão continuar vivos, enquanto o regimento estiver vivo. (...) Eles são o regimento, o exército, agora e daqui a cinquenta anos. Eles são pessoas melhores do que eram antes. Thursday fez isso. Transformou esse regimento em algo para se orgulhar.*

O arrogante Thursday se transforma em herói e todos estão orgulhosos de sua figura ao ponto de esquecer a chacina que sofreram. Até mesmo Michael O'Rourke, cujo pai fora sacrificado na missão suicida, dá o nome de Thursday ao seu filho com Philadelphia Thursday. Porque isso acontece? Esse final – como veremos, aparentemente – exaltador e patriótico acontece, como bem observou Tag Gallagher, porque “a vida daqueles soldados *são* o sistema”. Até mesmo suas mulheres estão de acordo com esse *ethos* militar, como demonstra o caso da sra. Collingwood (Anna Lee), ao recusar retirar o seu marido daquela campanha fatal, mesmo com uma transferência para outro Forte em mãos, mesmo ela tendo um presságio negativo (“Tudo o que vejo são as bandeiras”) (GALLAGHER, 2010, p. 245-246).

Como era de se esperar, muitos críticos da época tacharam a obra de um patriotismo ufanista. Nesse sentido, a indagação de Peter Bogdanovich no documentário *Directed by John Ford* (1971) sobre se o final de *Sangue de Herói* antecipa a fala do editor de jornal de *O Homem que Matou o Facínora* (“Quando a lenda se torna fato, nós

publicamos a lenda”) a qual John Ford respondeu que “Sim. Porque seria bom para o país” é sintomática, pois se há algo que Ford realiza em Forte Apache é “publicar” os fatos – já que, afinal, conhecemos muito bem a história e o caráter de cada um de seus personagens – enquanto implode (e explica as lendas). Ford nos mostra o quanto a história americana (em especial a partir da opinião pública pensada principalmente pelos jornais da época) foi escrita a partir de “lendas”. Ele mostra o quanto essas “lendas” foram necessárias não apenas à coesão do “sistema” militar, mas a própria nação enquanto comunidade imaginada. A “verdade” dos fatos poderia provocar um efeito corrosivo na opinião pública. As imagens de Ford, portanto, desmentem o seu depoimento.

Em *Sangue de Herói* também é possível ver uma nova forma de pensar a imagem do *Outro*. Aqui, os índios não são mais meras forças incontroláveis e desumanizadas que irrompem como feras da natureza indomável (algo que acontece em *O Cavalo de Ferro* e *No Tempo das Diligências*). Cochise é um líder honrado que busca por meio do diálogo o estabelecimento da paz. Se os índios não se colocam como meras vítimas do agente do governo, Meacham, é interessante notar como a postura de Cochise parece sugerir um sujeitamento ao “Grande Pai Branco” (que seria o presidente dos Estados Unidos). Subserviência que logo vemos ser ilusória, pois é mais uma estratégia em prol dos direitos (constantemente revogados do seu povo). Essa postura adotada em *Sangue de Herói* é sintomática dos novos tempos e de um repensar da imagem do índio na tradição do western. Ao pensar os apaches, índios sempre imaginados enquanto inimigos da nação, enquanto um povo legítimo em sua luta, Ford oferece uma nova imagem dos apaches e sinaliza uma nova imagem do índio no cinema americano, algo que iria inspirar filmes como *Flechas de Fogo* (*Broken Arrow*, 1950), de Delmer Daves e *The Battle at Apache Pass* (1952), de George Sherman.

2.4 - LEGIÃO INVENCÍVEL (1949): SEM ESPAÇO PARA VELHOS GUERREIROS

“Custer está morto. E junto ao estandarte ensanguentado da imortal 7^a. Cavalaria jazem 212 oficiais e homens”. Desde o primeiro momento de *Legião Invencível*, vemos o avanço das forças indígenas que, estimulados pelo massacre de Custer e pelo reaparecimento do búfalo vislumbram uma nova chance por meio de um levante indígena (“Da fonteira do Canadá ao Rio Bravo, 10 mil índios: kiowa, comanche,

arapaho, sioux e apache (...) estão unidos numa guerra contra os Estados Unidos”). Esses minutos iniciais são marcados por cenas de ação as quais a fotografia em Technicolor de Winton C. Hoch empresta o parentesco com as pinturas de Frederic Remington. Um pequeno trecho, nesse sentido, figura como uma *gag* visual sintomática, semelhante a que abre *No Tempo das Diligências*. O filme desenvolve-se a partir dessa imagem: um grupo de índios perseguindo freneticamente um soldado da Cavalaria por entre canyons (figuras 37 e 38).



Figura 37 - Soldado da Cavalaria galopando freneticamente (LEGIÃO INVENCÍVEL, 1949, 0h01min49seg).



Figura 38 - Grupo de índios persegue um soldado da Cavalaria (LEGIÃO INVENCÍVEL, 1949 00h01min52seg).

Os índios aparecem aqui logo no início como uma ameaça muito mais palpável, pois assaltam diligências de pagamento enquanto marcham triunfantemente pelas planícies. Em meio a esse cenário, *Legião Invencível* centra-se na figura do capitão Nathan Britthes (John Wayne), um velho oficial que havia escapado com vida do desastre de Little Big Horn, a terrível derrota de Custer. Para entender um pouco mais de Brittles, é preciso ter em mente que nem sempre os comboios de carretas toldadas foram atacadas por índios, nem obrigatoriamente as diligências foram atacadas (RIEUPEYROUT, 1963, p. 105). Da mesma forma que o livro *O Deserto dos Tártaros*, de Dino Buzzati, a vida em um Forte isolado muitas vezes pode ser marcada por uma eterna e tediosa espera por um confronto que nunca vem. Como observa Tag Gallagher: “Brittles pega carona nesse contentamento indiano, e os dias de sua juventude renascem sob a claridade do sol”. Brittles, ex-confederado, ou seja, alguém cuja derrota era uma chaga em sua carreira militar, via na Cavalaria uma espécie de “refúgio monástico diante de um mundo cruel”. A história está por ser refeita: tanto para os índios que buscam por meio de um levante reverter uma situação de desvantagem, quanto da parte de Brittles que contando os dias para sua aposentadoria tem como lema “Nunca se desculpe. É um sinal de fraqueza” (GALLAGHER, 2010, p. 250).

O ano era de 1876, em Forte Stark. Capitão Brittles é um “velho soldado que odeia envelhecer”, como ele mesmo resignado admite. Momentos antes do que seria uma de suas últimas patrulhas, a câmera de Ford opera um travelling do interior de Forte Stark até a saída do grupamento de soldados:



Figura 39 - Índias assimiladas à comunidade militar, de relance (LEGIÃO INVENCÍVEL, 1949, 00h06min37seg).

Em primeiro plano, entretanto, curiosamente vemos o que parece ser duas índias (figura 39). Elas estão *assimiladas*? No plano seguinte, vemos outra dupla de índias. Que funções teriam elas no interior de Forte Stark? O fato de Ford optar por mostrar, ainda que num sábio relance, esse detalhe do cotidiano de um Forte da Cavalaria diz muito não apenas da inventiva capacidade documental dos filmes de sua Trilogia da Cavalaria, mas sobretudo, coloca *Legião Invencível* como uma espécie de continuação de *Sangue de Herói*. Aqui as forças da civilização, do acultramento indígena já se fazem presente. Que sua câmera dê um close-up em um calendário de 1876 (onde Brittles conta os dias para se aposentar) é ainda mais revelador da destreza de Ford em situar-nos historicamente de uma forma que não seja exatamente velada.

Poucos instantes depois, a alegre balada folclórica *She Wore a Yellow Ribbon* que dá título ao filme é bruscamente interrompida pela chegada da diligência com os pagamentos dos soldados que vimos nos créditos iniciais. Inicia-se, então, um pequeno debate sobre a procedência étnica da flecha que matou o condutor. Pelas cores, Brittles e o major Allshard (George O'Brien) logo deduzem que não se trata de kiowas, nem comanches, nem arapahos. Será o jovem sargento Tyree (Ben Johnson) aquele que identifica a origem do artefato: “flechas com listras amarelas, brancas e vermelhas são dos cheyennes do sul”. Índios que seriam de uma localidade extremamente distante de Forte Stark. O que é mais interessante é como do soldado mais experiente, ao mais jovem, todos possuem algum conhecimento sobre o *Outro*. Conhecer é uma forma de dominar, pois, como vimos no caso do coronel Thursday, em *Sangue de Herói*, sua arrogância e sua incapacidade de entendimento do *ethos* indígena o levou ao massacre de sua companhia.

O que abre a cena seguinte mostra a entrada de Forte Stark e, ao seu redor, o que parece ser um acampamento indígena. Da mesma forma, em mais uma cena dentro do Forte Stark, vemos outro grupo de índias, ao que parece, com um pequeno carrinho de bebê. O que distingue esse trecho dos outros anteriores, é como o tempo de exposição do *Outro* vai paulatinamente crescendo. Se no primeiro momento (figura 39) vemos duas índias de relance após um travelling e no segundo instante vemos um pequeno conjunto de cabanas em um igualmente rápido plano aberto de Forte Stark, nesse outro instante (figura 40), vemos quatro índias imóveis por um período ligeiramente superior aos anteriores (aproximadamente oito segundos). De maneira semelhante, a câmera

assume o ponto de vista de três índias no entorno de Forte Stark (figura 41), observando os soldados marcharem no que deveria ser a última patrulha do capitão Brittles.



Figura 40 - Duas índias assimiladas à comunidade militar (LEGIÃO INVENCÍVEL, 1949, 00h18min27seg).



Figura 41 - Grupo de índias, que vivem na parte externa do Forte, cumprimentam os soldados (LEGIÃO INVENCÍVEL, 1949, 00h24min10seg).

Tais imagens mostram o quão importante é aceitar ex-inimigos no seio da comunidade americana. Tal qual os filmes sobre o Império britânico, onde tropas nativas serviam como parte do regimento, é preciso *assimilar* o *Outro*. Tais índias que vemos de relance expressam a imagem do *bom selvagem*. Sua imagem demonstra um

convívio harmonioso com os colonizadores brancos e servirá de contraponto aos índios rebeldes que travarão os diversos conflitos durante todo o filme. É interessante notar o quanto essa noção de *bom selvagem* aqui está associada a figuras femininas, enquanto que a bestialidade feroz (que, como veremos, terá uma causa legítima semelhante à de *Sangue de Herói*) está associada às figuras jovens e masculinas.

O que confere a cena da última patrulha do capitão Brittles é justamente o fato de que eles também terão de escoltar duas mulheres brancas até uma localidade próxima pelo território *invadido* pelos cheyennes que haviam assaltado a diligência pagadora. Mas o que eles encontram é um grande grupo de arapahos migrando por aquelas planícies do norte atrás dos búfalos que por ali não apareciam, como informa Brittles, desde o verão de 1868, algo que os velhos soldados recordam bem. Nesse mesmo momento, há um curioso diálogo entre o capitão Brittles e o jovem sargento Tyree, onde este se colocando no lugar do *Outro* diz:

Tyree: Se eu fosse um revolucionário jovem e de sangue quente, louco para me exibir aos soldados cheyennes, eu convocaria um conselho ao redor da fogueira hoje e diria que eu fiz a curandice que trouxe de volta os búfalos. Eu falaria do Grande Espírito. Que todos os índios deviam se unir, parar de brigar e se juntar aos irmãos cheyennes que derrotaram o General Custer e enxotaram o resto dos yankees.

Brittles: (...) se eu fosse um agente de índios, talvez chamado Sr. Rynders, e encontrasse dois possíveis contrabandistas de armas acho que eu estaria nesse conselho ao redor da fogueira pronto para fazer um bom negócio com rifles de repetição.

Tyree, como vimos, consegue ter uma excelente leitura do *Outro*. Brittles vê isso naquele jovem soldado e meio que testa suas habilidades. Tal qual em *Sangue de Herói*, vemos que a violência indígena é alimentada por agentes indígenas inescrupulosos. O tal sr. Rynders é mais uma dessas pessoas ambiciosas vindas do leste, com alguma ligação com o governo central que aparecem em muitos filmes de Ford. Encarnam a sordidez capitalista e individualista. Pode ser imediatamente associado ao agente indígena de *Sangue de Herói*, Silas Meacham, bem como ao banqueiro Gatewood, de *No Tempo das Diligências*, além de Deroux, o vilão central em *Cavalo de Ferro*. Tais personagens (Deroux, Meacham e Rynders), reforçariam a ideia de bons selvagens que “acabaram por sucumbir à ‘nossa’ influência negativa” (SHOAT & STAM, 2006, p. 23)?

Ford não enfraquece a luta dos índios a esse ponto, porém, mesmo fortalecendo o seu caráter heroico e valorizando a honradez de sua luta, o diretor está ciente de que

aquele modo de vida *já passou*. De que a civilização domou o deserto, de que o cacto se transformou em flor como metaforizará depois *O Homem que Matou o Facínora*. Talvez aqui, a figura de Nathan Brittles seja um de seus primeiros personagens a elevar a nostalgia à última potência. Ford vê que o ideal coletivista, a base do nascimento da nação, exaltado em *Cavalo de Ferro* e revelado como necessário à sobrevivência nas advertências morais que são *No Tempo das Diligências* e os filmes da “Trilogia da Cavalaria” estava fadado a desaparecer com a chegada dos valores do Leste. Os índios, por consequência, seriam subjugados pelo processo civilizador. A Ford não restava nada a fazer, a não ser mostrar a honradez daquele povo.

Uma das cenas centrais de *Legião de Herói* é a marcha dos soldados por entre uma tempestade repleta de raios. Como observa Francisco Urkijo:

a correspondência entre o conteúdo significativo da sequência e o tema principal do filme não pode ser mais idônea: o filme conta a história de vida dos soldados cavalaria. A sequência incide na característica conhecida dessa existência: a possibilidade de um colapso fatal constantemente paira sobre os homens no cumprimento de sua missão em território desconhecido. (...) A encenação cuida disso: a escuridão ameaçadora envolve os soldados avançando penosamente, funcionando como um eco das posições detidas como representantes da ordem civilizada contra um primitivismo hostil desencadeada contra eles (URKIJÓ, 1991, p. 19).

Se *Sangue de Herói* é marcado por uma avassaladora derrota, em *Legião de Herói* vemos seguidas frustrações. Brittles chega atrasado a um encontro com outra patrulha e descobre soldados mortos por arapahos, depois chega atrasado a outro encontro (no primeiro momento eles chegam atrasados por conta que estavam escoltando as mulheres até outra localidade, enquanto no segundo momento porque tiveram de diminuir a velocidade e atender um soldado ferido) e descobre carroças e casas queimadas e mais pessoas mortas. Atrasa-se outra vez e não impede a morte do agente indígena Rynders e dos contrabandistas de armas. O olhar cansado, o andar trôpego mostra a decepção que Brittles carrega nas costas: “falhei em tudo, deixei o exército como um fracasso”, admite o resignado soldado. *No Country for Old Man*⁵⁸, Brittles agora planeja “ir para o Oeste. Califórnia. Novas colônias...”.

⁵⁸ - Aqui é feita uma alusão ao título original do filme *Onde os Fracos não tem Vez* (2007), dirigido pelos irmãos Joel e Ethan Coen. O filme se passa na fronteira com o México e da mesma forma que *Legião Invencível* é centrado na figura de um personagem velho a sentir-se fora de lugar diante de uma nova configuração social.



Figura 42 - Pony That Walks e Brittles, antigos inimigos, conversam sobre paz (LEGIÃO INVENCÍVEL, 1949, 01h32min49seg).

Mas então, ele tem uma última chance de comandar os soldados e decide negociar com Pony That Walks (Chief John Big Tree), o líder do grupo. Ambos são antigos inimigos que reconhecendo a loucura de viver em guerra, passam a se respeitar. Mostrando-se alguém duplamente debilitado pelo uísque e pela religião branca (ele grita: “Eu sou Cristão! Aleluia!”), o cordial Pony That Walks oferece sal e um cachimbo a Nathan, que diplomaticamente aceita as gentilezas. Por mais que a cena remeta a padrões estereotípicos do que seria um ritual de contato, é interessante notar o quanto ela aponta para o respeito mútuo entre as duas lideranças (figura 42).

Respondendo ao pedido de paz de Brittles, Pony That Walks assume que aquilo não seria mais possível, pois ela não tinha mais nenhuma capacidade de controlar os jovens guerreiros furiosos liderados por Red Shirt (Noble Johnson), motivados com o reaparecimento do búfalo. Por qual motivo essa fúria indígena iria retornar em *Rio Grande*?

2.5 - RIO GRANDE (1950): REGENERAÇÃO PELA VIOLÊNCIA E BESTIALIDADE INDÍGENA

Rio Grande fora realizado sob exigência da Republic, que desejava um western com o mesmo elenco e equipe de *Depois do Vendaval* (*The Quiet Man*, 1952) para repor o dinheiro perdido com esse filme. O filme realizado entre os dias 15 de junho e 26 de julho (muito rápido até para os padrões da época), tinha um orçamento modesto,

em torno de 500 mil dólares, a metade do que havia custado *Sangue de Herói* (GALLAGHER, 2010, p. 252).

Rio Grande se passa no ano de 1878, no Texas. O tenente-coronel Kirby Yorke (John Wayne) está afastado de sua esposa, Kathleen (Maureen O’Hara), desde a Guerra Civil, quando, seguindo as ordens do general Philip Sheridan (J. Carrol Naish), queimou e saqueou a fazenda da família de sua esposa, no vale Shenandoah. Ela agora está em Forte Starke a procura do filho, Jeff Yorke (Claude Jarman Jr.), que havia se alistado naquele posto da Cavalaria comandado por seu pai como forma de expiar a culpa por ter sido reprovado e expulso da academia militar de West Point. O reestabelecimento (e, nesse sentido, a “moral da história”) da ordem familiar só vai se dar a partir da ameaça de um inimigo externo, com valores diametralmente opostos aos dos americanos: os Apaches.

O roteiro de James Kevin McGuinness é uma adaptação de uma curta história (*Mission with No Record*) publicada no *The Saturday Evening Post* em 27 de Setembro de 1947 por James Warner Bellah. Segundo John T. Nelson, Bellah inspirou-se em um incidente real, quando as forças americanas invadiram o território mexicano para capturar um grupo de índios Kickapoo que haviam fugido de sua reserva no Território Indígena em 1873, rumo ao país vizinho. Indo e voltando nos limites da fronteira, eles atacavam vários grupos de colonos e rapidamente atravessavam o Rio Grande, fugindo do alcance legal das forças militares dos Estados Unidos. Foi então, que o General Sheridan, a quem é atribuída a frase “índio bom, é índio morto” (figura 7), autorizou verbalmente o coronel Ranald Mackenzie a neutralizar os inimigos por quaisquer meios necessários, mesmo que isso implicasse em uma violação de fronteiras. Seguiu-se uma incursão no México, onde, em 64 horas, Mackenzie e seus homens arrasaram três aldeias indígenas, matando cerca de dezenove habitantes e tomando cerca de quarenta como reféns (NELSON, 2007, p. 11).

Se em *Legião de Heróis* o início é marcado por perseguições e humilhações frente ao avanço do poderio indígena, *Rio Grande*, por outro lado, é marcado pelo domínio da Cavalaria. Logo na primeira cena, ao chegar em Fort Starke, vemos os índios em duas situações: de um lado, um grupo de prisioneiros; do outro, um grupo da infantaria indígena, a quem o tenente-coronel Kirby Yorke cordialmente agradece: “yo-twa”.



Figura 43 - Prisioneiro indígena chega em Fort Starke (RIO GRANDE, 1950, 00h03min52seg).



Figura 44 - Soldados indígenas assimilados ao exército americano (RIO GRANDE, 1950 00h04min38seg).

Esses primeiros momentos dos filmes de Ford possuem uma grande capacidade de síntese discursiva. Logo vemos a imediata distinção quanto à imagem do índio: de um lado, índios selvagens e rebeldes, feitos prisioneiros, com uma impressão séria e ameaçadora (figura 43); do outro, aqueles assimilados à civilização, *nobres pelevermelha*, compondo uma importante força do exército americano (figura 44). Um desses personagens, o sargento Johny “Horse Blanket” (“Cobertor de Cavalo”) cumpre

um papel fundamental na trama: é a ele que o glutão sargento-major Quincannon (Victor McLaglen) pede para que ordene silêncio aos índios prisioneiros, que cantavam no que parecia ser uma cerimônia de guerra.

Johny “Horse Blanket” será igualmente importante no momento em que o Forte sofre um pesado ataque de um grande grupo de índios, que buscavam resgatar os prisioneiros. Após o conflito, ele fornece o conhecimento crucial para os oficiais americanos ao discernir as identidades étnicas dos guerreiros indígenas mortos: “Chiricahua, Mescalero e White Mountain”. Tal como havia acontecido em *Legião Invencível*, surge o alerta de que diferentes povos indígenas estavam unindo-se em torno de um objetivo comum.



Figura 45 - Corpos indígenas expostos (RIO GRANDE, 1950, 00h47min40seg).

A imagem dos quatro indígenas mortos após o confronto (figura 45) irrompe feito um sintoma na trajetória que até aqui seguimos. Vemo-los em sua falível humanidade. Até então, os indígenas nos filmes de Ford, eram vistos como presas abatidas em uma caçada, cujo destino se encerrava a partir do momento em que atingido por uma bala, desabava violentamente contra o chão. Aqui, porém, seus corpos estão expostos. Porque há uma mudança no que diz respeito ao estatuto da imagem do *Outro* em Ford? O horror, o impensado, a barbárie agora precisava ser vista a olhos nus. A cena provoca uma imediata estranheza, pois grande parte da carreira de Ford, até então, era marcada por uma não-exposição sugestiva do terror, da morte. Entretanto, ela é sintomática e nos provoca a pensar a situação limite na qual a exposição das baixas de

guerra de um inimigo - criado em todo o filme a partir da mais absoluta brutalidade - devem ser vistas com a mesma naturalidade em que o tenente-coronel Kirby Yorke traga seu cigarro. De uma forma imediata, são imagens que sugerem o desprezo com relação ao corpo do *Outro*. Pensando sua recepção por parte de um conjunto de espectadores traumatizados pelas imagens do campo de batalha na Segunda Guerra Mundial, entretanto, podemos imaginar o quanto essas imagens os fizeram pensar nos horrores do conflito.

No plano político, a elevação do alerta por conta da descoberta da união de diferentes grupos indígenas e, no plano simbólico, o temor de que a fúria indígena alcançasse mulheres e crianças justifica a “regeneração pela violência” da trama. Esses dois motivos dialogam diretamente com uma das cenas iniciais, onde víamos um diálogo informal entre York e o general Sheridan sobre perseguir os Apaches para além do Rio Grande. Como observa Richard Slotkin, ambos acreditam que a força é a única linguagem compreensível pelos Apaches. Porém, o exército não poderia subjugar-los porque os burocratas civis e diplomatas seriam abertamente contrários a uma investida para além do Rio Grande em busca de quaisquer agressores. O dilema de Sheridan e Yorke em *Rio Grande*, segundo o autor, assemelha-se ao experienciado pelo Secretário de Estado Dean Acheson e o presidente Truman, em 1949-1950 e ecoa a crítica do partido republicano de uma suposta “suavidade do governo com o comunismo”, que teria encorajado a ofensiva vermelha na Ásia nos primeiros anos da Guerra Fria. No filme, Sheridan propõe resolver o “problema indígena” por meio de uma, como explicita o título da curta história em que se baseou o roteiro do filme, “missão sem registro”, sem consultar o governo civil. Sheridan promete subverter o sistema judicial e ajudar como for possível Yorke em uma eventual corte marcial. O sucesso na empreitada, contudo, justificaria aquela transgressão de fronteiras e da lei (SLOTKIN, 1992, p. 354).

Tanto Jean Louis Rieupeyrou (1963), quanto Tag Gallagher (2010), quanto Richard Slotkin (1992) ressaltam que, apesar da semelhança, o filme não teria sido inspirado no conflito americano na Coreia, já que a história em que se baseou o filme tinha sido publicada em 1949, e o filme em si teria sido concluído durante o verão de 1950, época em que a crise estava em andamento. Mesmo assim, não seria impossível imaginar o quanto aqueles que receberam a imagem de Yorke/Sheridan a perceberam como uma reencarnação da ofensiva de Truman/McCarthy ao norte do paralelo 38, excedendo os termos do mandato da ONU?

Apesar de frustrado, Kirby Yorke inicialmente respeita as “restritas ordens” de não perseguir os indígenas para além da fronteira do Rio Grande. Porém, surge então, uma “lei maior” que justifica moralmente o plano transgressor de Yorke e Sheridan: os inimigos indígenas atacam covardemente a escolta da diligência com mulheres e crianças que iam até Fort Grant, capturam os filhos e a esposa do cabo Bell e levam-nas para além do Rio Grande. A “fantasia de resgate” é então ativada na trama. De forma que até mesmo Kathleen, a esposa de Kirby York, com uma imensa mágoa por conta das decisões militares que o marido havia tomado no passado, parece convencida da importância de resgatar as crianças, não importa como (há, inclusive, uma lágrima no rosto angelical daquela dama). Portanto, segundo Slotkin, vemos uma dupla vitória de Yorke: por meio de uma “lei maior” – a “fantasia de resgate” -, ele recebe uma “licença moral” para atacar além do Rio Grande, além de converter ao seu ponto de vista o elemento mais recalcitrante do que simbolicamente seria uma “opinião pública adversa”, na medida em que sua esposa agora apoia sua decisão militar (SLOTKIN, 1992, p. 361).

Os próximos vinte minutos serão do mais puro terror psicológico. A fotografia escurece, o desconhecido se materializa enquanto imagem de medo. Na perseguição, vemos o capitão St. Jacques (Peter Ortiz), em meio a um cenário de terror, encontrar morta a esposa do cabo Bell. Com ódio ele balbucia algumas palavras na língua de sua terra natal, a França, dentre as quais uma se destaca: *sauvage*. A cena muito se assemelha ao momento em que Hatfield encontra uma mulher morta por um grupo de indígenas em *No Tempo das Diligências*. Guarda similaridades maiores, como veremos, com uma cena de *Rastros de Ódio*. Especialmente porque, nesses dois momentos, vemos os personagens de John Wayne (Kirby Yorke e Ethan Edwards), ambos militares experientes, proibirem que um soldado sobre seu comando veja o corpo do familiar morto pelos indígenas (impedindo a nós, espectadores, também). Tal estratégia narrativa de Ford, de jogar com o não-visto, aumenta a carga emotiva da cena, pois estimula os espectadores a pensar em um tipo de morte de crueldade inimaginável. Que o corpo da mulher, diferentemente dos índios anteriormente, não seja exposto é algo interessante para pensar *Rio Grande*.

Nesse momento, a figura de Tyree (Ben Johnson), um soldado de origem sulista com atributos tanto de fora-da-lei (ele é preso por ter “matado um Yankee” que havia seduzido sua irmã), quanto de um homem que conhece os indígenas assume uma

posição estratégica importante. É ele que descreve a localização exata das crianças raptadas pelos indígenas.



Figura 46 - Índios bêbados, com vestimentas dos soldados da Cavalaria de mataram (RIO GRANDE, 1950, 01h31min36seg).



Figura 47 - "Índios Diabólicos", em frente a um local sagrado (RIO GRANDE, 1950, 01h31min38seg)

O climax se inicia com um *Close-up*, em seguida, *plano médio*, onde vemos o índio que havia incomodado o sargento-major Quincannon cantando a mesma canção, algo que na lógica narrativa de *Rio Grande* indicaria um perigo iminente. Então, logo deparamos com um grupo de índios trôpegos de tão bêbados. Sua demonização é

ressaltada pelo fato de que muitos usam chapéus e coletes dos soldados da Cavalaria que haviam matado em combate (figura 46). Ford então, *corta* para um *plano aberto* em que vemos um grupo de indígenas como que posando para uma foto (figura 47). Ao fundo do quadro, na igreja católica, estão as crianças raptadas. É sintomático que nessa cena todos os indígenas sejam homens, algo muito distinto de *Sangue de Herói e Legião Invencível*, onde víamos os agrupamentos indígenas compostos por grandes grupos de famílias. Como Richard Slotkin observa:

Ford utiliza a defesa da igreja como algo simbólico (...) Dessa forma, quando o regimento de York ataca a aldeia, atirando em “tudo que se move”, a agressão é interpretada tanto como um resgate, tanto como a defesa de um lugar sagrado contra um inimigo totalmente monstruoso. A transgressão das ordens civis e do limite do Rio Grande é, assim, plenamente, mesmo que de maneira apocalíptica, justificada. Yorke aniquila os indígenas (não vemos nenhum prisioneiro quando ele retorna). (SLOTKIN, 1992, p. 362).

Para além do massacre, fica sugerido que o objetivo de Yorke seria também atacar o México. Implicitamente, a invasão de uma nação soberana já constitui um ataque nos termos legais. Tal fato, entretanto, é moralmente desculpado pelo fato de que não há mais quaisquer mexicanos naquela aldeia onde se dá o confronto. Aqui voltamos, então, para uma cena que acontece no meio do filme às margens do Rio Grande. Lá se dá o encontro do regimento de Yorke com quatro soldados mexicanos, únicos responsáveis pelo patrulhamento daquela fronteira, cuja bravura é exaltada pelo tenente-coronel. Para Slotkin, o filme coloca essa condição deteriorada do exército mexicano, implicitamente, como a responsável pela ocupação da aldeia e da igreja pelos indígenas. Tal exemplo, segundo esse autor, se alinha ao discurso conservador e belicista do período da guerra fria, para o qual uma nação fraca, onde faltasse vontade política para pegar em armas em defesa de sua soberania, seria extinta enquanto nação e sua terra seria ocupada por estrangeiros (sendo assim, os índios encarnariam a ameaça comunista a ocupar uma nação fraca militarmente, como é representada a nação mexicana). Mas não seria esse o real motivo dos Estados Unidos terem avançado pelo território mexicano durante todo o século XIX? Ford, portanto, também nos provoca a pensar o quanto esse discurso em torno de *Rio Grande* foi fundamental para o aumento do território americano (SLOTKIN, 1992, p. 362-363).

Pois, essa visão extremamente negativa dos indígenas (e, paralelamente, positiva de uma intervenção militar que fere a soberania de outra nação) está diretamente associada ao roteirista abertamente conservador e anti-comunista James Kevin McGuinness. Ford era grande amigo de McGuinness, e este havia sido demitido do estúdio MGM em 1949 por causa de sua atuação na *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals*, organização anticomunista de Hollywood. À época, o roteiro de McGuinness foi criticado pela Administração do Código de Produção⁵⁹. Acusando a postura abertamente racista do trabalho de McGuinness, o censor Joseph Breen escreveu à produtora *Republic*, responsável pelo filme: “É nossa opinião considera que cabe a indústria cinematográfica fazer com que os índios sejam bem apresentados nos filmes”. Breen, então, recomendou que fosse omitido o trecho em que os Apaches são definidos como “ladrões e assassinos, um flagelo para o seu país”, além da frase: “Estes Apaches são os únicos índios que matam e torturam pelo puro prazer”. Mesmo assim, as cenas em que vemos os indígenas como bêbados sanguinários capazes de estuprar a esposa de um soldado permaneceram (BREEN apud McBRIDE, 2011, p. 505)

Todavia, Kathleen A. McDonough acredita que a assimilação bem sucedida de vários personagens na sociedade do exército na “Trilogia da Cavalaria” “expressa um sentimento de otimismo sobre o mundo do pós-guerra”. Isso fica mais evidente em *Rio Grande*, quando no final do filme, no momento em que quatro soldados eram condecorados, notamos que um deles é o comandante de uma tropa de Navajos (figura 48). O índio leal, assimilado, servil, que víamos em *Legião Invencível* retorna com vestimentas militares. A juventude do jovem Navajo apontaria para um futuro harmonioso para aquela nação: a *civilização*, por fim, dominaria completamente o Oeste e a mente do *Outro*, da mesma forma que os Estados Unidos fariam, através do Plano Marshall, na Europa após a Segunda Guerra Mundial (McDONOUGH, 2005, p. 113).

⁵⁹ - Foi um famoso código de censura que durou de 1934-1967 nos Estados Unidos e que descrevia o que era moralmente aceitável em um filme. Os filmes rejeitados pelo código não conseguiam financiamento nem divulgação necessária. Entretanto, diretores como Nicholas Ray e Elia Kazan, desde a década de 1950 utilizavam de estratégias para burlar esse código, no geral, metáforas visuais que indicam sexualidade ou outros temas tabus para a conservadora sociedade americana. Cf. PEREIRA, Allan Kardec da Silva. *Uma Cidade em Ruínas: representações decadentes de Nova York em Taxi Driver (1976)*. Monografia (Bacharelado em História) – Unidade Acadêmica de História, Universidade Federal de Campina Grande, 2013.



Figura 48 - Jovem comandante Navajo sendo condencorado por bravura, (RIO GRANDE, 1950, 01h31min38seg).

Em sua recepção, *Rio Grande* não agradou nem um pouco Jean-Louis Rieupeyrou, que o chamou de “pobre western” (RIEUPEYROUT, 1963, p. 109). Segundo o crítico francês, tal fracasso deveu-se às imposições do estúdio nesse projeto de encomenda. Para Tag Gallagher, entretanto, trata-se de um Ford bom e barato, “um filme que o diretor foi apaixonando-se no caminho de sua produção” (GALLAGHER, 2010, p. 255). Mesmo a edição do *The New York Times* de 20 de Novembro de 1950 recorda as qualidades do filme, exaltando o fato de que até aquele momento, “sua fórmula para filmes sobre a Cavalaria Americana mostrava poucos sinais de desgaste”⁶⁰. Nesse sentido, Richard Slotkin afirma que ao longo da próxima década, essa “fórmula” da chamada “Trilogia da Cavalaria” seria “reproduzida, variada e prorrogada” por outros estúdios e produtores, ressaltando traços como o resgate de cativos das mãos de “selvagens indígenas”, ou utilizando derrotas históricas como exemplos do que não fazer. Nessa mesma década de 1950, porém, um segundo modelo, mais próximo de um filme como *Sangue de Herói*, apresentaria uma alternativa diferente ao “culto da Cavalaria” através de retratos abertamente simpáticos dos indígenas. Tal postura, segundo o autor, estaria muito ligada a uma crítica liberal da Guerra Fria e as promessas não cumpridas do New Deal. A imagem do *bom selvagem*, portanto, ressurgiria como símbolo de valores anti-bélicos, vitimados pela ganância e pelo preconceito de uma

⁶⁰ - THE NEW YORK TIMES, “‘Rio Grande,’ a John Ford Film Starring John Wayne, Makes Its Bow at the Mayfair”. [Nova Iorque] 20 de Novembro de 1950. Acessado em 15/01/2015. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9B05E5DE113FE23BBC4851DFB767838B649EDE>>

nação cuja terra era historicamente manchada pelo sangue daqueles “inocentes” (SLOTKIN, 1992, p. 365).

Fazendo referência a um artigo publicado por Hebert Jackson em 1953, Kathleen McDonough nota como muitos críticos viam o aparecimento desses *bons selvagens* em muitos westerns no pós-Guerra como um indicativo de uma maior tolerância com o *Outro* no futuro próximo. Tal aceitação da divergência cultural foi espelhada teria sido espelhada na política externa americana através do Plano Marshall de 1948, que procurava reconstruir os países devastados com a guerra, para que ali triunfassem economias de livre mercado. Sendo assim, do mesmo modo que os filmes de aventura do Império Britânico na década de 1930 promoviam um ideal de paz e unificação, a autora acredita que os filmes da “Trilogia da Cavalaria” projetavam uma *Pax Americana*, marcada pela assimilação bem sucedida de vários personagens indígenas nos filmes (McDONOUGH, 2005, p. 113). Por outro lado, Slotkin acredita que na “Trilogia da Cavalaria”:

Ao transferir as preocupações ideológicas da Guerra Mundial e suas consequências do campo dos filmes de combate [sobre o Império britânico] para a paisagem mítica do western, Ford propôs uma resposta mítica para a crise ideológica pós-guerra que é ao mesmo tempo uma crítica moral da nossa “vitória” e uma afirmação da importância da solidariedade patriótica que fez com que a vitória fosse possível. (SLOTKIN, 1992, p. 334).

Essa ideia de “solidariedade patriótica”, onde os diferentes grupos étnicos que compõem a nação devem se unir em torno de um ideal comum (combater a vilania indígena) é algo que, como vimos, vem desde a construção da ferrovia transcontinental em *O Cavalo de Ferro*, passa pelo drama vivido pelos passageiros em *No Tempo das Diligências* e faz parte de todas as intrigas da “Trilogia da Cavalaria”, quando vemos de forma mais enfática, índios assimilados ajudando na consolidação da *civilização*. Os filmes trabalhados nesse capítulo também sugerem uma possibilidade harmoniosa de assimilação do *Outro* na comunidade militar: os batedores Pawnee, em *O Cavalo de Ferro* (figura 23); o informante Cheyenne, em *No Tempo das Diligências* (figura 24); as indígenas, em *Legião Invencível* (figuras 40 e 41); e, por fim, o comandante da tropa de Navajos em *Rio Grande* (figura 48). Isso transmite uma ideia, de que o *destino inexorável* dos índios deveria ser a assimilação dentro do mundo *civilizado*. Sugere que aqueles recalcitrantes, os *inimigos*, acabaram sendo derrotados pela Cavalaria, pela

união dos povos que haviam percebido o destino manifesto da nação americana: dominar tudo e todos do deserto, conquistar a fronteira. Mesmo *Sangue de Herói*, um filme abertamente crítico a essa empreitada, vemos que a lenda prevalece sobre o fato, justamente para que a vitória sobre os selvagens pudesse ser conquistada. Em meio a frustrações e desmascaramentos, a Cavalaria sempre triunfa ao som do clarim nos finais de todos os filmes desse capítulo. Os próximos westerns de Ford, como veremos, serão pautados num tensionamento crítico desse avanço civilizatório, desse processo de assimilação do *Outro*. Se o *Outro* aparece nesses primeiros filmes como a encarnação do medo, o que esperar desse próximo capítulo, onde o *Outro* será visto *dentro* da própria comunidade?

CAPÍTULO 3

CONVIVER COM O *OUTRO*, É POSSÍVEL? (1956-1964)

Essa vontade de neutralizar o desconhecido ao assimilá-lo comporta seus riscos. Há, entre outros, o de esgotar o desconhecido e, tornando-se em si um todo, não poder mais se definir. Essa definição, essa prova de si mesmo, só é concedida às minorias e sempre em relação a uma maioria mais vaporosa e menos unida: uma minoridade que parte à conquista do mundo, e encontra-se mais cedo ou mais tarde obrigada a se redefinir. Para que ela conserve sua identidade, aquilo que a torna única, é necessário cedo ou tarde pôr um termo a sua expansão, fechar-se ao exterior, dobrar-se sobre suas experiências. (DANEY, 2010, p. 42)

Na década de 1950, havia uma crescente preocupação sobre as relações sexuais inter-raciais, especialmente, entre mulheres brancas e homens não-brancos. Existiam, inclusive, restrições sob forma de leis anti-miscigenação. Esse delicado tema cada vez mais foi sendo discutido no cinema americano. John Ford, por exemplo, debateu os limites éticos dessa questão através de linchamentos raciais em *Juiz Priest* (*Judge Priest*, 1934) e, mais diretamente, em *O Sol Brilha na Imensidão* (*The Sun Shines Bright*, 1953). Segundo Arlene Hui, a miscigenação havia sido proibida no Código de Produção de 1930. Mesmo que as restrições fossem contrárias a relações entre negros e brancos, os cineastas muitas vezes exitavam em trabalhar o tema através de outras etnias. Em 1956 - ano de estréia de *Rastros de Ódio* -, entretanto, o Código de Produção seria revisto, sendo as relações inter-raciais um dos temas não mais proibidos. Nos arquivos da Administração do Código de Produção, não haviam quaisquer preocupações sobre o tema da miscigenação em *Rastros de Ódio*, mas sim, admoestações contra a brutalidade do protagonista ao escalar um indígena (HUI, 2004, p. 194).

Barbara Mortimer acredita que as escolhas de enredo e personagem em *Rastros de Ódio* estão intimamente ligadas a um Estados Unidos do pós-guerra: “marcado pela dúvida cultural e pelo colapso dos até então incontestáveis significados sociais da nação”. Esses dilemas estavam ligados à luta pelos direitos civis. Muitos negros que haviam lutado na Segunda Guerra Mundial estavam relutantes em permanecer como cidadãos de segunda classe. Ao deparar-se com as atrocidades nazistas motivadas pelo pretexto racial, muitos atores sociais ganharam ainda mais consciência dos limites éticos do segregacionismo americano (MORTIMER apud HUI, 2004, p. 199). Para Joseph McBride: “não há dúvida de que, ao tratar de forma direta os medos de miscigenação de americanos brancos em *Rastros de Ódio*, Ford também estava discutindo as ansiedades

raciais contemporâneas” (McBRIDE, 2011, p. 560). Para além da perspectiva racial, Richard Slotkin considera *Rastros de Ódio* um “western da Guerra Fria”, pois aborda questões de guerra e paz a partir da perspectiva de uma micro-comunidade forçada literalmente a escolher entre ser “Vermelho/Índio” (nesse sentido, uma metáfora para comunista) ou estar morto (SLOTKIN, 1992, p. 462).

As relações sexuais entre brancos e indígenas ocorreram desde o período colonial. Arlene Hui recorda que era bastante comum que caçadores e comerciantes europeus tivessem “esposas Squaw”⁶¹. Na grande maioria das vezes, os casamentos se davam entre uma indígena e um branco, com diversos objetivos: assegurar a paz entre os dois povos, afastar a solidão do deserto ou ter ajuda de alguém como intérprete (HUI, 2004, p. 194). Entretanto, a outra possibilidade de relacionamento interracial era vista como tabu e acabou por ser intensamente trabalhada no que seriam as narrativas de cativo⁶². Um dos primeiros relatos data do final do século XVII: Mary Rowlandson detalha seu cativeiro entre os índios Narragansett e Wampanoags. Como vimos no capítulo 1, tais histórias estão repletas de conotações religiosas e apresentam uma imagem do indígena enquanto devasso, selvagem e cruel.

O grande impasse simbólico desse tabu está na possibilidade de que as mulheres brancas cativas desenvolvam alguma intimidade física e emocional com seus captores indígenas e, eventualmente, optem por desfrutar – para voltar a um termo de *No Tempo das Diligências* – daquele “destino pior que a morte”. Richard Slotkin (1992, p. 467) observa que, desde as primeiras narrativas de cativo, a maioria das mulheres resgatadas foram tratadas como párias, no pressuposto de que haviam sido “sexual e espiritualmente poluídas” ou “racialmente transformadas” por conta do contato íntimo com os indígenas. Dessa forma, tornando-se alvo das mesmas antipatias racistas que tinham sido invocadas para motivar seu socorro (SLOTKIN, 1992, p. 467).

O roteiro de Frank S. Nugent é uma adaptação do romance de mesmo nome escrito por Alan Le May em 1954, que, por sua vez havia inspirado-se na história de Cynthia Ann Parker, raptada de sua casa no Texas em 1836, por Comanches. Ela foi

⁶¹ - Cf. Nota 53.

⁶² - Ismail Xavier (2014) recorda que as narrativas de cativo eram recorrentes nas “ficções de fundação” do cinema, no início do século XX, especialmente o épico *Cabíria* (1914), de Giovanni Pastrone, onde vemos a jovem romana que dá título ao filme ser sequestrada por fenícios e resgatada, muitos anos depois, no momento que sela a hegemonia de Roma no Mediterrâneo. D. W. Griffith, grande inspiração de Ford, iria se apropriar dessa alegoria do resgate na construção de seu *O Nascimento de uma Nação*, em 1915.

criada pelos indígenas, rebatizada Naduah (“Encontrada”⁶³) e mais tarde se casou com o chefe, vindo a ter um filho com ele, Quannah. Ann Parker seria recapturada em 1860, mas tentou voltar para seu marido indígena. Seu filho tornou-se o último chefe de guerra dos Comanches, antes de seu grupo se render em 1875. Em entrevista a Larry Swindell, Ford havia declarado a intenção de fazer um filme sobre Quannah Parker. Vinha, inclusive, discutindo ideias a respeito do roteiro com Dudley Nichols, até que a chegada da II Guerra Mundial fez com que o projeto tivesse de ser abortado (SWINDELL, 2001, p. 145-150 apud HUI, 2004, p. 199).

De acordo com Seth Bovey (1997), o herói do romance de Alan Le May seguia uma tradição de *Indians-Haters*⁶⁴ (“Odiadores de Índios”) que teve sua origem após a Revolução Americana, com *The Spectre in the Forest* (1823), de James McHenry e passaria a ter grande sucesso literário com *Nick of the Woods* (1837), de Robert Montgomery Bird, onde o personagem Nathan Slaughter é representado tanto como herói da fronteira, como maníaco sanguinário. Segundo o autor, *Rastros de Ódio* também se inspirava nas figuras de Lewis Wetzel e Samuel Brady, lendários por seus sangretos conflitos com indígenas ainda no século XVIII (BOVEY, 1997, p. 17).

Ford e Frank Nugent, entretanto, fizeram algumas alterações no filme que não estavam na história original de Alan Le May. No livro, o protagonista era Martin Pawley, um jovem branco em busca de sua irmã sequestrada pelos comanches. Ao fazer desse personagem um coadjuvante mestiço e alçar Ethan (que no livro chama-se Amos, uma espécie de tutor de Martin) à condição de protagonista marcado por um racismo doentio, Ford pôs os dilemas e contradições em torno da miscigenação na fronteira americana, uma atitude corajosa e relevante do filme para pensar a identidade nacional.

Por conta dessas opções narrativas, muitas leituras tendem a associar o racismo de Ethan enquanto uma opinião partilhada pelo diretor, John Ford. Entretanto, como observou Joseph McBride, a qualidade do filme deve muito a um “poderoso imperativo emocional” de Ford, na esteira do seu filme imediatamente anterior, *Mister Roberts* (1955), para reforçar sua posição na indústria. John Ford parecia assobrado por demônios psicológicos semelhantes aos de Ethan e via na oportunidade de enfrentar em

⁶³ - Curiosamente, esse significado de seu nome indígena possui o sentido inverso do título do filme em Portugal: “A Desaparecida”.

⁶⁴ - Como coloca Richard Slotkin (1992), os “Indian-hater” seriam principalmente os tipos mais primitivos de pioneiros anglo-saxões, cuja paixão pela guerra e pela caça, os aproximaria da “selvageria” indígena. Para Joseph McBride, Ethan Edwards é um descendente espiritual do Leatherstocking de James Fenimore Cooper, aquele que esculpe o caminho no deserto para outros pioneiros, mas por causa de sua violência não poderá viver entre essas pessoas “civilizadas”.

um filme estes difíceis tabus sexuais e raciais como uma astuta oportunidade de torcer os limites do western, fazendo-o parecer mais “moderno”, dialogar com os anseios do público por um maior realismo psicológico no gênero, algo que o diretor Anthony Mann vinha fazendo tão bem naquela década através dos seus westerns protagonizados por James Stewart⁶⁵. Antes das filmagens, Ford já deixava claro a intenção de realizar “uma espécie de épico psicológico”. Ethan exemplificaria os seus dilemas existenciais, como diria a canção de abertura: “na busca incessante do homem por algo que ele nunca pode encontrar” (McBRIDE, 2011, p. 558).

3.1 - RASTROS DE ÓDIO (1956): O OUTRO QUE HÁ EM MIM

Um homem que vira suas costas para a sociedade branca. Um homem que mantém sua integridade moral firme e intacta. Um homem isolado, quase altruísta, estoico e resistente, que vive pela morte, por matar, mas que é totalmente branco. E quando este homem sair de seu imutável isolamento, então cuidado, porque algo vai acontecer. (LAWRENCE apud McBRIDE & WILMINGTON, 2010, p. 281).

Desde o primeiro momento de *Rastros de Ódio*, ouvimos o rufar dos tambores do que seria o modelo de trilha sonora associado a presença indígena na tradição western. Para Kathryn Kalinak, isso demonstra que, “musicalmente falando, a fronteira e a terra pertencem aos índios”, e que isso seria um lembrete aos invasores brancos. Sendo assim, a trilha reforça a aura da presença do *Outro*, mesmo quando estes não estão na tela. Ao contrário de *No Tempo das Diligências*, quando essa “trilha sonora indígena” irrompia bruscamente na trama, em *Rastros de Ódio* essas sonoridades parecem emanar de Monument Valley (KALINAK, 2007, p. 173).

Acompanhado dessa banda sonora, os créditos iniciais estão sobrepostos ao que parece ser uma parede de tijolos. Ismail Xavier nota que não se trata de uma imagem naturalista da parede de madeira da casa dos colonos que veríamos instantes depois. Tal imagem, segundo ele, remete a ideia de abrigo e ao desejo de uma vida sedentária sob as benesses da civilização (XAVIER, 2014, p. 180). Mas logo entra - ao som da canção título (“The Searchers”, interpretada pelo grupo The Sons of the Pioneers) - Ethan

⁶⁵ - Os westerns de Anthony Mann na década de 1950 possuem uma densidade psicológica digna de uma análise mais depurada. Em especial: *Winchester '73* (1950), *E O Sangue Semeou a Terra (Bend of the River, 1952)*; *O Preço de um Homem (The Naked Spur, 1953)*, *Região de Ódio (The Far Country, 1954)*, *O Tirano da Fronteira (The Last Frontier, 1955)*. Cf. RANCIÈRE, Jacques. “Algo a ser feito: Poética de Anthony Mann”. In: *A fábula cinematográfica*. Campinas, SP: Papyrus, 2013. p. 83-99.

Edwards (John Wayne), no belo *plano* de abertura, onde sua cunhada, Martha Edwards (Dorothy Jordan), abre a porta de uma isolada casa de colonos e descortina-nos a imensidão do deserto. Ethan cavalga de maneira vagarosa, silencioso. Nessa cena, como observaram Joseph McBride e Michael Wilmington, o ato de alternar *planos* de Ethan e da família Edwards à sua espera, na varanda da casa, dá uma “sensação de atração magnética” aos personagens (McBRIDE & WILMINGTON, 2010, p. 279).

Ethan ainda carrega uma espada e sua capa desbotada dos tempos de soldado confederado. Desde o final da Guerra Civil em 1865, ele andou a esmo por três anos, até chegar na casa dos Edwards, no Texas. O seu irmão, Aaron (Walter Coy), o chefe da família, o pergunta sobre a Califórnia, mas ele responde que não esteve e nem pretende ir até lá⁶⁶. Ethan também traz consigo ouro novo e dinheiro yankee, que pode ter sido roubado de uma diligência ou, até mesmo, de um banco. Aquele homem rude, que carrega no corpo as marcas do escaldante sol do deserto, instaura um clima de ruptura naquele ambiente doméstico, pois, a julgar pelos olhares e pela maneira como Martha acaricia sua jaqueta, podemos imaginar um romance entre os dois no incógnito passado de Ethan.

Logo notamos, também, o quanto Ethan é racista: ao olhar com um misto de nojo e reprovação para Martin Pawley (Jeffrey Hunter) - jovem sobrinho adotivo de Martha, “oitavo Cherokee e o resto galês e inglês” - e dizer que era possível confundí-lo com um mestiço. Essas condições, para Richard Slotkin (1992), faziam de Ethan um misto de diversos atributos heróicos desenvolvidos no western desde 1939 e, particularmente, dos filmes interpretados pelo próprio John Wayne: o fazendeiro implacável de *Rio Vermelho* (*Red River*, 1948), de Howard Hawks; o sargento insensível em *As Areias de Iwo Jima* (*Sands of Iwo Jima*, 1949), de Allan Dwan; o tenente-coronel Kirby Yorke, de *Rio Grande*; o “homem com conhecimentos indígenas” em *Hondo* (1953), de John Farrow; além do fora-da-lei voluntarioso de *No Tempo das Diligências*. Dessa forma, ao optar por centrar o filme no protagonismo de John Wayne, esse western fordiano estaria pensando sobre as formas históricas e cinematográficas do heroísmo americano, expondo suas fraturas e seu caráter humano (SLOTKIN, 1992, p. 464).

⁶⁶ - Richard Slotkin levanta a hipótese de que Ethan teria andado em território mexicano, porque ele presentearia sua pequena sobrinha, Debbie, com uma medalha cujas cores e design sugerem que ele havia lutado como mercenário ao lado de Maximiliano do México contra Benito Juárez, uma causa perfeitamente coerente com sua postura racista. (SLOTKIN, 1992, p. 463).

O conflito central da trama surge quando o reverendo Clayton (Ward Bond), membro do *Texas Rangers* (milícia não-governamental encarregada de escorraçar os indígenas das proximidades), informa os Edward sobre o roubo de algumas cabeças de gado ali perto. Ethan e Martin decidem se juntar ao reverendo e ir até o deserto, verificar o que aconteceu. Martha, Aron e seus três filhos (Ben, Lucy e Debbie) ficam em casa. No caminho, Martin Pawley começa a suspeitar do rastro que eles estavam seguindo. No entanto, é Ethan que percebe a cilada Comanche com o objetivo de atacar a casa dos Edwards. O momento do massacre⁶⁷ da família é marcado por um intenso terror psicológico e remete a um dos primeiros ataques indígenas em *Rio Grande*, quando ouvimos uivos e outras expressões onomatopaicas, além de, claro, a poeira, elemento visual utilizado com grande frequência em *Sangue de Herói* para demonstrar a presença indígena.



Figura 49 - : Na face de Lucy, a expressão do pavor (*RASTROS DE ÓDIO*, 1956, 00h19min31seg).

O *close-up* (figura 49) no rosto de uma mulher branca, virgem e indefesa como Lucy (Pippa Scott), intensifica a carga dramática do massacre iminente, na medida em que impõe ao espectador uma imediata identificação com o drama familiar.

⁶⁷ - Michael Wilmington e Joseph McBride acreditam que o massacre “representa a concretização de seus desejos reprimidos – a destruição da família e a violação sexual de Martha” (WILMINGTON & McBRIDE, 2010, p. 281-282).



Figura 50 - A sombra do índio Scar envolve o semblante de terror na face de Debbie Edwards (RASTROS DE ÓDIO, 1956, 00h20min53seg).



Figura 51 - A expressão soturna de Scar antes de sequestrar Debbie (RASTROS DE ÓDIO, 1956, 00h20min53seg).

A cena seguinte começa com um *plano médio* (figura 50): a expressão de medo da pequena Debbie (Lanna Wood), não por um acaso, escorada na lápide funerária dos ancestrais de sua família⁶⁸. *Corte. Close-up* (figura 51) no rosto de Scar (Henry Brandon). Estamos sobre o ponto-de-vista de Debbie, assustados, petrificados diante da imagem-síntese de todas as histórias de terror, da simples ideia de medo que aquela

⁶⁸ - Na placa está escrito: “Aqui jaz Mary Jane Edwards, assassinada pelos Comanches em 12 de maio de 1852, boa mulher e mãe em seus 41 anos de vida”. Um detalhe quase imperceptível que atua fantasmaticamente na trama, na medida em que intencifica a relação dos Edwards com a ameaça indígena.

jovem criança havia vivenciado até então. O próprio Henry Brandon reconheceria tempos depois: “Ford queria que eu fosse um fantasma” (BRANDON apud McBride, 2011, p. 563).

Arlene Hui acredita que a maneira como os vários personagens do filme percebem o massacre fornece *insights* para pensar a questão racial na sociedade americana. O horror sexual é visto através dos olhos de Ethan, quando ele retorna a casa incendiada dos Edwards depois do ataque. Ele primeiro encontra o vestido azul de Martha, rasgado e coberto com sujeira, na frente da casa. De maneira semelhante a *Rio Grande*, quando o tenente-coronel Yorke impede que o cabo Bell veja sua esposa morta, Ethan proíbe Martin de observar Martha. Novamente, Ford utiliza o não-visto como estratégia narrativa que intensifica a brutalidade do ataque indígena. Isso se repete quando Ethan encontra o corpo de Lucy em um canyon. A imagem vista por ele é tão terrível que ele sequer avisa aos demais de sua descoberta. Vemos apenas sua atitude após enterrar o corpo quando com raiva escava o chão com uma faca. Por outro lado, quando Brad Jorgensen (Harry Carey Jr.) toma conhecimento da morte de Lucy, sua namorada, o horror que ele imagina que ela sofreu faz com que ele - transtornado - parta em uma invasão suicida ao acampamento de Scar (HUI, 2004, p. 195)..

Para Richard Slotkin, o comportamento de Ethan diante da morte de sua família revela algo maior, pois:

“O horror” está registrado no olhar do rosto de Ethan (...) O ódio determinado, sua raiva feroz e ilimitada pelos Comanches, é um escudo psíquico que lhe permite olhar para o corpo nu de Lucy sem perder o auto-controle. O “olhar” de Ethan é uma imagem altamente carregada. Seu ódio sinaliza um repúdio total ao “horror” e seus autores. No entanto, ele também reproduz o “horror”: uma vez que os corpos estão escondidos, a expressão de Ethan é a nossa única forma de saber (ou adivinhar) o que está lá. Além disso, com o desenvolvimento da narrativa, torna-se claro que o ódio em seu rosto é o sinal visível de que ele próprio é um “horror” e que a sua aparente imunidade ao “horror” é apenas uma outra forma de doença (SLOTKIN, 1992, p. 466).

Tal constatação está diretamente ligada à cena em que, encontrando o corpo de um Comanche no deserto (fig. 52), Ethan atira nos olhos do indígena morto, só para que ele jamais entre na terra dos espíritos e que “vague para sempre entre os ventos”, de acordo com a crença Comanche.



Figura 52 - Corpo do Comanche encontrado no deserto (RASTROS DE ÓDIO, 1956, 00h25min53seg).

Como muito bem observaram Joseph McBride e Michael Wilmington, o que aparentemente seria um gesto de desprezo perante a cultura do Outro, é na verdade uma sintomática demonstração de afinidade entre ambos. Na ritualização de seu ódio, Ethan assume sua natureza “primitiva” num desesperado reconhecimento de seu próprio fracasso em estabelecer-se na sociedade civilizada. Ethan odeia o Comanche diante de si, pois ambos estão condenados “a vagar para sempre entre os ventos” (MCBRIDE & WILMINGTON, 2010, p. 281).

Na longa jornada em busca de Debbie, logo vemos o notável conhecimento que Ethan tem dos Comanches: é ele quem avisa ao reverendo que a canção entoada pelos indígenas é a “Canção da Morte” (algo que os personagens interpretados por Wayne em *No Tempo das Diligências*, *Sangue de Herói*, *Legião Invencível* e *Rio Grande* também percebem nos respectivos filmes); do mesmo modo, é ele que informa que “um Comanche anda 30 km em um cavalo, depois come-o”. Essa longa e confusa peregrinação, para Ismail Xavier, é uma espécie de “duplicação do itinerário da cultura nômade” que eles procuram (XAVIER, 2014, p. 182). É interessante também como essa jornada inverte a clássica imagem do homem branco e seu parceiro indígena da tradição western no século XIX, no qual *Leatherstocking Tales*, de Fenimore Cooper seria uma das ficções fundantes. Como nota Richard Slotkin, o conhecimento que o homem branco, Ethan, tem do “selvagem” e da vida no deserto excede, e muito, o saber do companheiro indígena (nesse caso, o mestiço Martin Pawley), sendo esse um personagem muito mais civilizado e cristão do que Ethan. Se Ethan encarna uma pulsão

vingativa “selvagem”, o mestiço Martin demonstra uma devoção tipicamente cristã em reencontrar Debbie, nem que seja para conceder-lhe um enterro digno (SLOTKIN, 1992, p. 465). Como observaria Patrick Ford, filho do diretor e produtor do filme:

Sua busca por ela é tão duradora quanto a de Amos (Ethan), em parte por causa de algo semelhante ao amor dela, em parte por causa do desejo de voltar a pagar uma dívida a seus pais adotivos, mas principalmente porque a menina em cativeiro é o seu único laço na vida. Ela sintetiza para ele em todos os sentidos a palavra família, sendo a única parente que ele tinha (FORD apud HUI, 2004, p. 204).

Martin é um personagem extremamente complexo. Ele está a meio caminho entre sua herança Cherokee e sua condição de membro da comunidade branca. A cena em que Martin “compra” por engano a indígena que eles irão chamar de Look (“Olhe”) nos convoca a pensar como tal personagem vê o processo de miscigenação. O próprio desenrolar do trecho é colocado como alívio cômico na trama.



Figura 53 - A distinta lógica econômica dos índios (RASTROS DE ÓDIO, 1956, 01h02min40seg).

A cena faz uma óbvia referência ao escambo colonial. Mesmo comicamente, Ford faz um discreto comentário sobre como os indígenas estão em uma lógica econômica distinta da dos “brancos-colonizadores” (fig. 53). Por esse motivo, Martin recebe Look (Beulah Archuletta) por ter oferecido alguns chapéus ao chefe indígena. Dessa forma, no acampamento que ele e Ethan criaram no caminho, ele tenta se comunicar com ela, na medida em que estabelece com a jovem uma relação entre o “senhor branco” e sua *squaw*: pedindo que ela o sirva café e comida, enquanto disferelhe pontapés. Reações essas que podem ser compreendidas como uma negação da

própria condição de mestiço da parte de Martin. Por outro lado, é interessante notar a reação de Ethan ao “casamento” entre Martin e Look, pois, como observa Richard Slotkin, mesmo sendo alguém disposto a matar sua própria sobrinha Debbie ao imaginar sua miscigenação com Scar, Ethan não parece nem um pouco horrorizado com o “casamento” entre Martin e Look. O notório racista, por outro lado, acha tudo divertido e age como tradutor entre os dois. Pois, para Ethan, e para a sociedade branca em geral, a relação entre um “branco” e uma indígena é algo aceitável. Até porque, “se um homem branco engravidar uma *selvagem* estará plantando sua semente no *Outro*. Mas se um homem indígena mantiver relações sexuais com uma mulher branca, ele estará violando-a” (SLOTKIN, 1992, p. 468).

O clima pastelão da cena, entretanto, é rompido quando Ethan menciona o nome de Scar e eles descobrem que Look possui alguma informação sobre ele. A indígena, então, desaparece no meio da noite, deixando uma seta como último sinal. Não há como ter certeza se ela fugiu de Martin e Ethan para avisar Scar da presença dos dois ou, e assim assumindo o seu papel como esposa deste, traçou um caminho para que eles pudessem encontrar Debbie.



Figura 54 - O cruel massacre da Cavalaria (RASTROS DE ÓDIO, 1956, 01h11min26seg).



Figura 55 - Ecos do massacre aos Cheyenne no rio Washita, no século XIX (RASTROS DE ÓDIO, 1956, 01h11min34seg).

Em contraponto à singela canção indígena anterior, ressoam os tambores da 7^a Cavalaria. Porém, diferentemente dos finais de *Sangue de Herói*, *Legião Invencível* e *Rio Grande*, essa marcha militar é marcada por uma vergonhosa carnificina (figuras 54 e 55), capaz de deixar Martin consternado ao deparar-se com o corpo de Look: “Porque tiveram de matar ela? Ela nunca fez mal a ninguém!”. De acordo com Joseph McBride, essa imagem – especialmente por se passar na neve -, nos remete ao massacre de um grupo de Cheyenne no Rio Washita, em 1869. Tal visão negativa da Cavalaria retoma o viés crítico de *Sangue de Herói* e antecipa seu último western, *Crepúsculo de uma Raça* (*Cheyenne Autumn*, 1964) (McBRIDE, 2011, p. 564). A cena culmina, entretanto, com Ethan e Martin visitando um posto da Cavalaria Americana na esperança de encontrar Debbie entre um grupo de mulheres e crianças brancas resgatadas das mãos dos Comanches.



Figura 56 - Jovens resgatadas, em estado de loucura e infantilidade (RASTROS DE ÓDIO, 1956, 01h14min52seg).



Figura 57 - O ódio de Ethan parece atingir o seu máximo (RASTROS DE ÓDIO, 1956, 01h15min20seg).

Na cena, marcada por um atordoante silêncio, vemos as jovens que haviam sido criadas entre os Comanches como que infectadas por um vírus incurável de loucura (figura 56). A criação das jovens meninas brancas na cultura indígena provocou sérios danos à sanidade daquelas. O cativo fez com que elas regredissem a um eterno estado de infantilidade, ao “destino pior do que a morte” que Hatfield tentou evitar para a senhorita Mallory, em *No Tempo das Diligências*. Um soldado comenta: “É difícil acreditar que elas são brancas”. Ao que Ethan responde de imediato: “Elas não são brancas! (nesse momento a câmera avança em um close-up no rosto furioso de Ethan)

Não mais... Elas são Comanche!” (figura 57). Tal movimento de câmera incomum na filmografia de John Ford (e que muito se assemelha ao instante em que Debbie é abordada por Scar no cemitério de sua família) implicaria uma condescendência do diretor com o racismo de Ethan, na medida em que a imagem daquelas garotas validariam a “regeneração pela violência” ao confirmar suas piores suspeitas sobre o que o cativo poderia fazer com Debbie? A imagem sintomática do ódio expressa por Ethan iria, a partir de então, fantasmaticamente assombrar toda a trama.

À procura de Debbie, no que parece ser uma bodega mexicana, Ethan e Martin são apresentados por Mose Harper ao comerciante Emílio Gabriel Fernandez y Figueroa, que alega saber do paradeiro de Debbie.



Figura 58 - A encarada de Ethan e Scar, como se estivessem em frente um espelho (RASTROS DE ÓDIO, 1956, 01h22min45seg).

Quando Ethan e Scar finalmente se encontram, Ethan vai imediatamente falando em inglês sobre o motivo do nome do chefe indígena (sua grande cicatriz no rosto). Scar, por sua vez, responde num bem articulado inglês para Ethan e em seguida fala algo na língua Comanche para Emílio Figueiroa. Ethan compreende muito bem o que Scar está dizendo ao comerciante.⁶⁹ O próprio posicionamento dos atores (figura 58) e as alusões mútuas: “reforça a relação de espelhamento/rivalidade entre Scar e Ethan” (XAVIER, 2014, p.. Segundo Richard Slotkin:

⁶⁹ - Quando Ethan diz: “Você fala muito bem americano (sic) para um Comanche. Alguém lhe ensinou?”, está ironicamente comentando sobre a suposta escravidão sexual de Debbie, enquanto esposa de Scar. Da mesma forma, quando Scar retruca: “Você fala bem Comanche. Alguém lhe ensinou?”, pode ser entendido como a percepção que o indígena tem de Ethan, como um homem de modos “selvagens”, que provavelmente deve ter tido algum contato maior com Comanches no passado.

Isso altera a nossa percepção de Scar enquanto demônio, fornecendo-lhe um “motivo humano” – isto é, com um motivo semelhante ao de nosso herói branco Indian-Hater. Por outro lado, isso altera o nosso respeito pela autoridade moral de Ethan através do estabelecimento de sua semelhança com uma figura que identificamos com o mal. A lógica aqui é perfeitamente circular: humanizar Scar ao compará-lo a um homem branco, que está desumanizado por sua semelhança com Scar. Mas a circularidade tem um detalhe: ela destaca o absurdo e a falta de lógica pelas quais nós definimos “nós” e “eles”. (SLOTKIN, 1992, 468-469).

Da mesma maneira que os indígenas em *Rio Grande* ostentavam as vestimentas dos soldados da Cavalaria que haviam matado em batalhas anteriores, Scar exhibe vários escalpos, bem como a medalha que Ethan havia presenteado Debbie, como troféus. Evocando o discurso de Cochise em *Sangue de Herói* (“E para cada um de nós que você matar, dez homens brancos irão morrer”), percebemos que o massacre dos Edwards não foi um evento deliberado, mas sim uma retaliação à morte dos filhos de Scar: “Dois filhos mortos pelo homem branco. Para cada filho morto, eu arranco muitos - pausa e complementação de Emílio Figueiroa – ‘escalpos’”⁷⁰.

Em seguida, vemos Debbie (agora interpretada por Natalie Wood), já adolescente, como parte do círculo de mulheres que servem Scar. Num primeiro momento, eles nada fazem. Instantes depois, novamente no deserto, Debbie chega até eles. Suas primeiras palavras para Martin são no idioma Comanche. Em seguida ela pede em inglês para eles irem embora, pois, “Este é o meu povo”. Arlene Hui nota que Debbie: “Não parece vitimada pelo contato com os Comanches. Ao contrário das outras cativas brancas mostradas no filme, ela não enlouqueceu”. Tem sim, crescido como uma bela jovem, bem estabelecida na comunidade Comanche. Sendo assim, tal fato implode a tradição western dos cativeiros indígenas, na medida em que ela resiste às tentativas de resgate pelos “heróis” brancos (HUI, 2004, p. 1999).

Ethan não perdoa essa nova identidade de Debbie. Slavoj Žižek, atuando no documentário *The Pervert's Guide to Ideology* (2012), afirma que a tentativa de Ethan matar Debbie transforma-se num “impasse simbólico”, pois ele havia partido na esperança de salvar uma jovem mulher que é percebida como vítima de abusos (sexuais) brutais. Mas, segundo o autor, o que irá impulsionar a violência do “herói”, é uma profunda suspeita de que a vítima não é simplesmente uma vítima. De que a vítima,

⁷⁰ - É perceptível que Scar não conhece a palavra “escalpo”, apenas o seu uso ritualístico como forma de vingar-se dos brancos. Que seja Emílio Figueiroa, um mexicano branco o responsável pela complementação à Scar mostra o conhecimento de Ford de que os escalpos haviam sido introduzidos na cultura indígena pelos espanhóis (BROWN, 2006, p. 38).

efetivamente num modo perverso, goza ou participa do que parece ser sua vitimização. O que ele provavelmente já suspeitava, Debbie já está plenamente adaptada ao “mundo selvagem”: ela não quer ser redimida e acaba resistindo ao resgate.

Para Richard Slotkin, Ethan ama Debbie não só como sua sobrinha, mas como a única filha sobrevivente de sua amada Martha. A raiva e o sentimento de culpa por ter desejado a mulher de seu irmão foi o provável motivo que o fez vagar solitário por todos os cantos após a Guerra Civil. Agora, ele foca toda a sua raiva em Scar, cujo estupro de Martha e o massacre dos Edwards seria um horrível pesadelo, originado pelo desejo reprimido de Ethan por sua cunhada. Resgatando Debbie pura e imaculada, Ethan estaria simbolicamente expiando a culpa por esse desejo proibido. Porém, ele logo percebe que a absolvição desse seu pecado é impossível, visto que Debbie está “racionalmente indianizada” pela incorporação sexual do “sangue” (sêmen) de Scar. Dessa forma, o ódio obsessivo que ele nutria em matar Scar, o levará a tentar matar Debbie. O objetivo de sua missão muda gradualmente de “busca e salvamento” para “procurar e destruir” (SLOTKIN, 1992, p. 466-467).

O ato, entretanto, é interrompido quando uma flecha indígena como que vinda do céu invade a cena e atinge o ombro de Ethan. Novamente, Scar decide “salvar” Debbie. Tal qual *No Tempo das Diligências* quando uma flecha irrompe na trama e salva a senhorita Mallory da “proteção” de Hatfield, como um sinal divino, o artefato indígena disparado por Scar impede que Ethan mate sua própria sobrinha. Novamente a imagem da seta indígena surge como um sintoma na ordem interpretativa do filme. Ou seja, ela provoca uma inversão da narrativa tradicional, na medida em que é o potencial estrepador indígena quem salva a cativa do seu branco “salvador”.



Figura 59 - Uma “imagem ventre” (RASTROS DE ÓDIO, 1956, 01h28min56seg).

Perseguido pelos Comanches, Ethan e Martin refugiam-se em uma gruta. O enquadramento não foi escolhido por Ford deliberadamente. Ele retoma tanto a cena de abertura do filme, onde através do ponto-de-vista da câmera localizada no interior da casa dos Edwards visualizamos Ethan surgir na imensidão clara do deserto, quanto na cena em que Ethan é emoldurado pela porta da casa dos Edwards após descobrir o corpo mutilado de Martha. Segundo Seth Bovey, muitos críticos veem a cavidade escura (figura 59) como uma “imagem-ventre” e argumentam que Ethan está voltando a um “lugar de consolo e amor, de renascimento” (BOVEY, 1997, p. 21). Comentando a cena inicial, Tag Gallagher vai dizer: “A equação da casa com a obscuridade sugere que dentro daquele limite mora nossa interioridade, nosso coração, nossas entranhas, nossa vulnerabilidade, inclusive nosso inconsciente” (GALLAGHER, 2009, p. 460). Diante dessa situação limite, J. A. Place, a remoção da flecha, segundo J. A. Place, aparece como uma metáfora para que Ethan “retire o veneno que tem alimentado o seu ódio racista” (PLACE apud BOVEY, 1997, p. 22).

Uma das características mais notáveis dos westerns de Ford é a alternância entre momentos da mais extrema tensão com momentos do mais singela comicidade. Momentos que, entretanto, interligam-se de alguma forma, como se a comédia apenas intensificasse o drama do embate posterior. Isso acontece, como vimos, após as cenas em que Look se casa com Martin. Dessa vez, antes do confronto final, estamos no animado casamento de Laurie Jorgensen (Vera Miles), que cansada de esperar Martin, decidiu ceder às investidas do cowboy Charles McCorry (Ken Curtis).

Como Laurie havia dito antes, ela e Martin tinham uma “relação estável desde os três anos de idade”. Ela deseja casar e estabelecer-se em uma residência. Por conta desse sonho, num primeiro momento ela entende a obsessão de Martin em encontrar Debbie e chega a ajudar-lhe, emprestando seu próprio cavalo para a jornada do amado. Seu desejo de casar-se, entretanto é mais forte do que o amor que sente, daí porque, ela acaba decidindo aceitar a proposta de Charlie McCorry. Até que, no dia do casamento, Martin finalmente retorna, depois de cinco anos. Porém, após a conciliação do casal, os Texas Rangers informam que descobriram o paradeiro de Debbie e Scar. Ao saber que Martin vai se juntar a mais essa missão, Laurie trava com ele o seguinte diálogo:

Laurie: Martin, você não vai. Não desta vez.

Martin: Você é Louca?

Laurie: É tarde demais. Ela é uma mulher adulta agora.

Martin: Eu tenho que ir e trazê-la para casa

Laurie: *Trazer o que?* Os restos de quantos Comanches? Vendidos quantas vezes?

Martin: Laurie, cale a boca!

Laurie: Se o Ethan tiver a chance, ele vai colocar uma bala no seu cérebro. Martha gostaria que ele fizesse isso.

Martin: Só se eu estiver morto!

A simpatia de Laurie durante todo o filme faz com que sua visão racista (“trazer o que?”) cause-nos grande surpresa vindo dela que, até então, parecia ser uma das poucas pessoas a apoiar a causa de Ethan e Martin. Seu amor por aquele jovem que para Ethan, “parece um mestiço” fez parecer que ela não via a miscigenação como um problema. Como Arlene Hui observa:

As opiniões expressas nessa cena parecem refletir a visão branca sobre a miscigenação, e a crença de que os índios são incapazes de manter relações “normais” como o casamento ao longo da vida. Aos olhos de Laurie, Debbie não é a esposa de Scar, mas os restos de outros Comanches. Debbie agora é um objeto a ser usado para a gratificação sexual de outros homens indígenas. [Entretanto] Apesar das objeções de Laurie à miscigenação de Debbie, ela não parece se importar com seu próprio relacionamento interracial. [Pois] O raciocínio de Laurie não está no fato “racial”, mas cultural. Enquanto a herança genética de Martin é parte indígena, ele é predominantemente branco (HUI, 2004, p. 199).

A visão de Laurie, nesse sentido, é tão distorcida quanto a de Ethan. Ela, em seu recato e purismo, retoma a sufocante moralidade vitoriana das damas da Liga da Lei e da Ordem de Tonto, no mesmo Texas de *No Tempo das Diligências*. Nesse sentido, como Michael Wilmington e Joseph McBride observam: “sua loucura civilizatória não

difere muito da loucura racista de Ethan” (McBRIDE & WILMINGTON, 2010, p. 287)⁷¹. O preconceito de Laurie baseia-se no mesmo pressuposto de superioridade racial utilizado pela Cavalaria Americana para dizimar aquele grupo de índios na metade do filme.

Ao contrário de Laurie, que não via mais sentido em resgatar Debbie, Martin acredita que ela *ainda é* “Debbie”. Para Richard Slotkin (1992), Ford exprime essa posição tolerante e receptiva à miscigenação justamente através de um personagem mestiço. Sendo assim, um evento decisivo na escalada heroica de Martin se dá minutos antes do ataque ao acampamento Comanche, quando Ethan informa-lhe que um dos escalpos que haviam visto no encontro anterior com Scar era da mãe de Martin – foi o próprio Ethan que o havia encontrado, ainda criança, quando seus pais foram massacrados pelo mesmo chefe indígena, Scar. O heroísmo de Martin, entretanto, não coloca a vingança como prioridade – como desejava Ethan ao informa-lhe sobre seu passado. Ao contrário de Ethan e dos Texas Rangers, que não escolherão alvos na hora do ataque (incluindo aí, a própria Debbie), ele deseja a todo custo salvar sua “irmã” (SLOTKIN, 1992, p. 471).

No conflito, porém, é Martin quem mata Scar. Ethan, tendo chegado tarde, arranca o escalpo do chefe indígena e cavalga furiosamente a procura de sua sobrinha, que cai exausta em frente a uma gruta, uma “imagem-ventre” semelhante ao local onde Ethan havia “retirado a flecha envenenada” minutos antes. Ele não havia abandonado inteiramente o seu ódio – já que retirou o escalpo de Scar. Não havia qualquer sinal de um “novo Ethan”, até o momento em que ele: “assimila a nova Debbie e a levanta com carinho, repetindo o seu gesto lá no início do filme, fechando o ciclo e reinscrevendo a moça no espaço da família” (XAVIER, 2014, p. 183). Como observa Richard Slotkin: “sua raiva agora tem limites”, há uma substituição gradativa do ódio pelo amor. Postura contrária ao romance de Alan LeMay, onde Amos Edwards é morto por uma índia que ele não consegue matar porque acha que pode ser Debbie – dando uma justificativa moral para o doentio racismo do personagem (SLOTKIN, 1992, p. 471).

⁷¹ - Mas *Rastros de Ódio* não discute apenas essas contradições da sociedade branca. Como muito bem observou Kathryn Kalinak, a canção “The Yellow Rose of Texas”, originalmente um menestrel de origem negra, surge na festa de casamento de Laurie e Charlie McCorry como forma de exaltar o passado confederado do Texas e a bravura dos Texas Rangers. Dessa forma, sua audição é marcada por uma fantasmática presença do não-visto em *Rastros de Ódio*: o impacto da cultura negra na formação da identidade americana na região da fronteira. “The Yellow Rose of Texas” reflete, ao mesmo tempo, a “apropriação e a sublimação da identidade cultural desse *Outro* esquecido no gênero western”. (KALINAK, 2007, p. 176)

Na batalha, porém, Ethan e os Texas Rangers, como que por um milagre, parecem matar de forma seletiva apenas os indígenas do sexo masculino. Para Slotkin:

Essa fantasia tática, juntamente com o resgate de Debbie, indica os limites da desmistificação fordiana da guerra selvagem e do mito de resgate. Embora rejeitando o ódio racial e o espírito de extermínio por ele motivado, Ford aceita como válida e, até mesmo, santifica um tipo mais “melhorativa” de violência, que ele confunde com um certo tipo de amor: o amor suavemente paternal que reconhece a condescendente humanidade de Look, ilusoriamente poupa mulheres e crianças Comanches, enquanto mata os homens e (através do abraço de Ethan) perdoa Debbie por ter “transgredido” em seu cativeiro indígena. Uma vez que a cativa é resgatada, parece que já não é mais necessário se preocupar com a moralidade de atacar aldeias (SLOTKIN, 1992, p. 471).

A objeção de Slotkin é válida se pensarmos o quanto em *Rio Grande* é criada durante toda a trama uma justificativa moral para o massacre final dos índios (igualmente, apenas do sexo masculino) em território mexicano.

Na última cena, Ethan entrega uma ainda assustada Debbie aos Jorgensen que a conduzem para o interior da casa, acompanhados de Martin e Laurie. Como aponta Ismail Xavier: “todos entram na casa, que simboliza, nesse final, o futuro ligado à ocupação estável do território, com a derrota da alteridade condensada ao longo do filme na figura de Scar” (XAVIER, 2014, p. 184). Ethan, porém, permanece fora da casa, assumindo o seu não-pertencimento àquele futuro sob as benesses da civilização. Como Ringo Kid, de *No Tempo das Diligências*, sua intervenção foi decisiva na luta contra o *inimigo* que põe em risco a ordem social daquele mundo. Da mesma forma, essa nova realidade que ele ajudou a construir não terá capacidade de o absorver como um dos seus. Ele, está fadado, tal qual o Comanche morto que ele atirou nos olhos, a “vagar entre os ventos”.

Por outro lado, a união de Laurie e Martin, no final, garante simbolicamente que o futuro da América será mais etnicamente misto. O autor acredita que a condição de mestiço de Martin é que lhe permite compreender as dinâmicas da cultura indígena e dos colonizadores e transcender o ódio que as separa. Com o desenvolvimento da busca que dá nome ao título original (*The Searchers*), Martin progride e torna-se um homem verdadeiramente moderno, ao passo que Ethan está “preso nos destrutivos padrões do passado”. Se existe uma tese sobre a identidade americana em *Rastro de Ódio* é a de

que “o homem com sangue misturado, não a supremacia branca, é o mais intrínseco americano” (McBRIDE, 2011, p. 562)⁷².

Esse trânsito entre duas possibilidades culturais distintas também é marca de outro personagem, com algumas passagens marcantes na trama: Mose Harper (Hank Worden), um ex-caçador de búfalos de comportamento infantilizado, amigo tanto dos Jorgensen, quanto dos Edwards. Da mesma forma que Ethan, Mose é um profundo conhecedor dos indígenas. Como observa Ciro Inácio Marcondes, ele parece guardar um misterioso passado de experiências transculturais, o que o coloca como elemento chave em momentos cruciais da narrativa: tal como Ethan, ele sabe que é preciso descansar os cavalos antes de partir em busca dos Comanches no momento em que eles percebem que os Edwards estão em perigo; é Mose quem apresenta o intermediário Emílio Figueroa a Ethan e Martin, no primeiro encontro com Scar; bem como é ele quem informa a exata localização dos Comanches no momento em que Debbie é resgatada. Da mesma forma que muitos adereços de montaria utilizados por Ethan remetem à cultura indígena, vemos que Mose está sempre com uma pena (símbolo clichê de indianidade) entre seu chapéu, vive fazendo danças de guerra e falando um curioso dialeto indianizado (MARCONDES, 2009, p. 8). Curiosamente, ele tem um obsessiva necessidade de civilização: só fala sobre poder se sentar em uma cadeira de balanço.

⁷² - Joseph McBride também atenta para o fato do nome do meio de Ford ser Martin e que o ator que o interpreta, Jeffrey Hunter, também possui descendência irlandesa. Podemos associar aceitação de Martin na sociedade branca, através da demonstração de sua coragem no resgate de Debbie, com a própria trajetória de Ford ao chegar em Hollywood, vindo de um grupo étnico minoritário do Maine e conquistando seu espaço na indústria cinematográfica (McBRIDE, 2011, p. 562)



Figura 60 - Público na estreia de *Rastros de Ódio*⁷³

A estreia mundial de *Rastros de Ódio* foi em 28 de abril de 1956, no disputado Chicago Theatre, em Illinois. Como recorda John McElwee⁷⁴, o evento contou com a presença do governador do estado, além do prefeito da cidade. A CBS-TV realizou uma transmissão ao vivo do hall de entrada do teatro, entrevistando os atores John Wayne e Ward Bond sobre suas expectativas em torno do filme. Harry Belafonte e Nat “King” Cole, músicos de grande sucesso na época, foram uma das cinco mil pessoas presentes naquela *première* (figura 60). Os produtores C. V. Whitney e Merian C. Cooper almejavam que *Rastros de Ódio* fosse o capítulo de abertura de uma série de dramas patrióticos. Havia a intenção de que o próprio Ford dirigisse um épico sobre a Guerra Civil caso *Rastros de Ódio* fizesse sucesso.

Entretanto, como assevera Seth Bovey, muitos espectadores foram repelidos pelo (anti) herói maníaco e brutal de *Rastros de Ódio*. O autor nos informa que um crítico da revista *The Nation*, Robert Hatch, classificou Ethan como “um louco perigoso” em um “piquenique para sádicos” (HATCH apud BOVEY, 1997, p. 16). Por outro lado, alguns críticos não economizaram em elogios ao novo western de John Ford. Joseph McBride cita que o *Hollywood Reporter* proclamou-o como “um dos maiores westerns já feitos” (McBRIDE, 2011, p. 556). Entusiasmo compartilhado por um jovem

⁷³ - Disponível em: <<https://fiftieswesterns.files.wordpress.com/2010/12/duke13-0.jpg>> acessado 02 Jan. 2015.

⁷⁴ - Disponível em: < <http://greenbriarpictureshows.blogspot.com.br/2006/06/fifty-years-of-searchers-part-1.html> > acessado em 12 Jan. 2015.

crítico de cinema francês, Jean-Luc Godard, que confesou ter ido às lágrimas na primeira vez que assistiu *Rastros de Ódio*: “Mistério e fascínio no cinema americano...Como pode eu odiar John Wayne financiando Goldwater [do Partido Republicano Arizona, conhecido como ‘Senhor Conservador’] e ainda amá-lo ternamente quanto abruptamente ele leva Natalie Wood em seus braços na última cena de *Rastros de Ódio*?” (GODARD apud McBRIDE, 2011, p. 570). Segundo John McElwee, a discussão racial foi sublimada nesses primeiros debates, de forma que havia uma grande quantidade de espectadores menos exigentes, consumindo *Rastros de Ódio* enquanto mais um western com cenas de ação entre índios e brancos em pleno deserto. Após suas primeiras exhibições, o filme poderia ser exibido tanto numa simples matinê familiar, quanto em uma sessão dupla com um western-B em um dos vários drive-ins de uma nação que à época via a combinação cinema/pipoca como mais uma mercadoria de consumo irrefreável. Para McBride, isso seria explicado pelo fato de que “o racismo ainda era algo profundamente enraizado na cultura americana em 1956”. O mesmo autor nota que, em contraste com um retumbante esquecimento por parte da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas no Oscar do ano seguinte, o filme teve um considerável sucesso em termos de bilheteria, arrecadando cerca de 4,45 milhões de dólares (McBRIDE, 2011, p. 565).

Na migração para a mídia televisiva nos anos 1960, como informa John McElwee, o público passaria a acompanhar *Rastros de Ódio* em preto-e-branco, em uma projeção VistaVision reduzida para caber na tela da TV à época, intercalada de comerciais intermináveis. No âmbito da crítica, ao mesmo tempo em que era largamente ignorado pelos críticos e historiadores do cinema americanos, *Rastros de Ódio* ganhava admiradores entre os franceses, sendo eleito o maior filme sonoro dos Estados Unidos pela influente revista *Cahiers du Cinéma*. Seria somente na década de 1970 que o filme (bem como a própria carreira de John Ford) seria alçado ao panteão de grandes obras. Contribuíram sugestivamente o livro de Peter Bogdanovich (1983), publicado em 1967 e seu documentário, lançado em 1971, além das análises de Andrew Sarris (1975) e dos próprios Michael Wilmington e Joseph McBride (2010).⁷⁵

⁷⁵ - Pensando a outra margem da recepção à *Rastros de Ódio*, temos o interessante relato de Tom Grayson Colonnese, diretor do *American Indian Studies Program at the University of Washington*, descendente de Sioux, que em 2004 fora convidado a escrever um ensaio mostrando a reação de indígenas ao assistir *Rastros de Ódio*. Ele então chamou alguns colegas indígenas, que eram professores na Universidade de Washington, para ver o filme. A primeira impressão que ele tinha, era de que a maioria dos povos indígenas americanos lembravam de *Rastros de Ódio* como “o filme indígena mais justo”. Na projeção, entretanto, Bernice Elke (Oglala Sioux) recordou a dor e a raiva que sentia quando criança, por conta das

Richard Slotkin detalha que determinados críticos de “esquerda” viram *Rastros de Ódio* como exemplo do mais abjeto racismo, justamente aquilo que o filme mais condena. Por outro lado, muitos críticos de “direita” viram Ethan Edwards como um exemplo de heroísmo, cuja personalidade forte e individualista seria a consequência de sua compreensão única da ameaça indígena e do valor de sua missão salvadora. Para Slotkin, tais “leituras equivocadas” estão intimamente ligadas à crise ideológica advinda dos debates em torno dos direitos civis e da política externa americana, que teria iniciado em meados dos anos cinquenta e culminaria na auge da Guerra do Vietnã. Nesse sentido, através de Ethan, Ford tensiona a lógica e as contradições da “guerra selvagem” como metáfora para a Guerra Fria, que *Rio Grande* parecia exaltar. *Rastros de Ódio* reverbera aporias inerentes à política externa intervencionista dos Estados Unidos, que na contenção do avanço comunista no chamado Terceiro Mundo teria que igualmente optar por “busca e salvamento” ou “procurar e destruir”. O desenrolar dos conflitos mostrou que o governo de Washington optou por uma resposta próxima a de Ethan. De forma que:

Entre 1956 e 1964, o “Culto Indígena” [no western] perde terreno para a recrudescência das tradicionais interpretações em torno da “guerra selvagem” entre Brancos X Indígenas. Embora retratos simpáticos dos indígenas continuaram a aparecer, eles foram superados em número, popularidade e escala por filmes que enfatizavam a selvageria indígena e inevitabilidade de guerras de extermínio (SLOTKIN, 1992, p. 472).

O filme contribuiu substancialmente para o estrelato de John Wayne e marcou o seu surgimento enquanto importante símbolo de masculinidade no discurso público americano. A despeito da desmistificação do *gunfighter* operada por Ford em *Rastros de Ódio*, o filme, porém, muito contribuiu para que John Wayne fosse visto como exemplo de um heroico *gunfighter*, fora-da-lei, cavaleiro solitário, rebelde e *Indian-hater*. Figura mundialmente conhecida a partir de então, o ator, tal qual havia acontecido com Buffalo Bill no século XIX, torna-se um mito vivo da comunidade imaginada americana⁷⁶

representações depreciativas de seu povo. Por outro lado, Augustine McCaffery (Comanche) lembrou que [por conta da narrativa], nenhuma das crianças que conhecia gostava “de ser o índio” quando brincavam. Ela sempre se perguntava: “Por que os brancos sempre atiram tão bem e os índios não?” (COLONNESE, 2004, p. 337).

⁷⁶ - Havia uma grande identificação emocional entre John Wayne e seu personagem em *Rastros de Ódio*. Ele gostava tanto de Ethan, que chegou a dar esse nome a um de seus filhos. O autor também informa que em 1974, ao receber um elogio de Brian Huberman por “sua grande atuação como vilão”, a face de Wayne assumiu o ódio de Ethan e tacitamente respondeu: “Ele não era um vilão! Ele era um homem do seu tempo. Os índios fodendo sua esposa (sic), o que você teria feito?”. Na fala percebemos o quanto uma

3.2 - *TERRA BRUTA* (1961): A INCAPACIDADE DE CONVIVER COM O OUTRO

Ford, efetivamente, não gostava de *Terra Bruta*. Segundo Joseph McBride (2011), o diretor chegou inclusive a declarar que o filme foi “a pior porcaria” que ele havia feito em vinte anos (McBRIDE, 2011, p. 118). De acordo com Tag Gallagher, ele aceitou o projeto para fazer um favor à Harry Cohn, um dos executivos da produtora Columbia Picture. Alheio ao entusiasmo de Cohn, que inclusive havia conseguido contratar os astros James Stewart e Richard Widmark, Ford dirigiu o filme, especialmente, por conta do dinheiro (225 mil dólares, mais 25% dos lucros) e perdeu grande parte do entusiasmo que tinha quando começou a trabalhar no roteiro com Frank Nugent (GALLAGHER, 2009, p. 508).

Baseado na novela *Comanche Captives*, publicada por Will Cook em 1959 no *Saturday Evening Post*, Quim Casas nos revela que o roteiro foi sendo reescrito página a página por Ford desde o começo das gravações de *Terra Bruta*, em 1960, no sudoeste do Texas. Ao contrário do que desejavam os produtores, Ford reconverteu a heroica ideia original em “um tratado sobre a ambição, a inconsciência, a mesquinhez e o racismo (CASAS, 1989, p. 385).

A história se passa na pacata Tascosa, no Texas. Voltamos, então, a mesma região de *No Tempo das Diligências e Rastros de Ódio*. O nome da cidade, a trilha sonora repleta de violões⁷⁷, bem como a maioria dos habitantes do lugar, tudo remete a uma cidade mexicana. Somos imediatamente apresentados aos dois protagonistas: Guthrie McCabe (James Stewart), um aventureiro que agora é o xerife que explora 10% de todos os negócios da cidade e Jim Gary (Richard Widmark), tenente da Cavalaria Americana, idealista e de poucas ambições.

Como o superior de Gary, Major Frazer (John McIntire) não pode enviar soldados ao território Comanche devido a acordos estabelecidos com estes há poucos

figura abertamente conservadora como Wayne identificava-se com o temor miscigenatório de Ethan. Nesse sentido, muitos Navajos ficaram chocados em 1971, quando Wayne em uma entrevista a Richard Warren Lewis, da *Playboy*, afirmou: “Eu não sinto que erramos ao deixar esse país longe dos índios. (...) Muitas pessoas precisavam de novas terras, e os índios foram egoisticamente tentando mantê-las para si (...) O que aconteceu há 100 anos em nosso país não pode ser atribuído a nós hoje” (WAYNE, op. cit. McBRIDE, 2011, p. 296 passim 557).

⁷⁷ - Analisando a trilha sonora empregada no filme, Kathryn Kalinak acredita que Ford faz uma ligação simbólica entre os violões e a sempre marginalizada história do México, ressaltando o decisivo papel da sua cultura no desenvolvimento da nação americana no ambiente de fronteira. Dessa forma, *Terra Bruta* antecipa os westerns revisionistas que iriam marcar o final da década de 1960, principalmente através do diretor Sam Peckinpah (KALINAK, 2007, p. 187).

anos, ele ordena que Gary e um grupo de soldados vá até Tascosa com a missão de recrutar McCabe para uma missão de resgate de prisioneiros brancos capturados há vinte anos atrás.

No desenvolvimento da trama, justificando o significado do título em inglês “Dois Cavalgam Juntos”, McCabe e Gary logo são vistos como heróis salvadores (“Os Messias que irão resgatar as suas inocentes crianças”) pelo grupo de colonos que tiveram seus filhos raptados há muito tempo pelos Comanches. Porém, ao contrário de Ethan e Martin em *Rastros de Ódio*, estes dois homens demonstram a mais absoluta apatia diante da empreitada. O protagonista, McCabe, logo se mostra um verdadeiro mercenário, que pouco se importa com a angústia daquelas famílias que viam na sua habilidade em dialogar com os indígenas o último sinal de esperança de resgatar seus entes queridos. Indagado sobre quanto valia cada vida humana em jogo, McCabe da forma mais cínica possível, responde: “O quanto o mercado suportar. Nem mais, nem menos”. De imediato, sua postura muito nos faz recordar o vilão de *Cavalo de Ferro*, Deroux, além de Silas Meacham, o agente indígena de *Sangue de Herói*. Todos eles possuem algum contato corrupto com os indígenas (especialmente a venda de armas). Ou seja, se em todos os westerns fordianos o passado parece assombrar a reputação presente de seus personagens, retomando à caracterização de Silas Meacham em *Sangue de Herói*, será possível pensar o herói-protagonista McCabe como o *causador* do ataque indígena que resultou no rapto das crianças dos colonos que ele agora irá “ajudar”?

Nesse momento da carreira de Ford há uma inversão do título de um dos capítulos do livro de Bogdanovich (1983) a partir de uma frase de Orson Welles: “Ford: poeta e comediante”. Poderíamos, agora, supor: “Ford: pessimista e comediante”, pois, como define Joseph McBride:

O cinismo ultrajante de McCabe é surpreendente para um protagonista de Ford basicamente sentimental e muito divertido. A amargura de McCabe com relação à futilidade, a corrupção e o racismo da civilização do *western* reflete o crescente desencanto de Ford com a mitologia da fronteira que ele havia anteriormente celebrado. A atitude mercenária dele com relação à missão pode também refletir um sardônico comentário de Ford sobre a sua própria vontade em aceitar um projeto para o qual ele tinha pouca consideração (McBRIDE, 2011, p. 620).

O western de Ford parecia ter finalmente contaminado-se da amoralidade *noir* dos westerns de Anthony Mann, protagonizados justamente por James Stewart. McCabe opera uma ruptura na tradicional figura do herói fordiano: de Ringo Kid à Ethan

Edwards. Ele, definitivamente, não age em prol da comunidade. Ao contrário de McCabe, o tenente Jim Gary não mostra qualquer interesse no dinheiro dos colonos maltrapilhos, o que configura uma nota irônica ao significado do título original do filme, visto que moralmente falando, os dois não “cavalgam juntos”.

É curioso, portanto, o diálogo entre McCabe e o colono Ole Knudsen (John Qualen), na descrição de sua filha, Frida (Regina Carrol), que havia sido raptada há 15-16 anos atrás. Nele McCabe tenta fazer com que Knudsen desista de procurar sua filha, pois “os comanches acasalam cedo com as mulheres, se ela estiver viva, já deve ter um ou dois filhos mestiços”. Da mesma forma, é ele quem alerta a jovem Marty Purcell (Shirley Jones) da terrível (porque provável) possibilidade de que o seu irmão, raptado 12 anos antes, tenha se tornado um guerreiro Comanche:

Você me dá a foto de um menino de cabelo encaracolado, com cinco anos, roupinha de veludo e acha que ajuda? Quer que lhe diga como está esse anjinho agora? (...) Esse menino tem tranças até aqui agora [aponta para a altura do peito]. Tranças esticadas e mal cheirosas, cheias de gordura de búfalo. E tem uma cicatriz no ombro, onde enfiam pinos, de modo que fica pendurado até os pinos se soltarem...e só para provar que é homem. Já não sabe falar inglês. Só *grunhe comanche*. Só *grunhe*. E já matou. Já arrancou escalpos, escalpos de homens brancos. E, se lhe você lhe der oportunidade, é capaz de violá-la (...) Quando terminar com você, troca-a com os outros por uma boa faca ou um rifle ruim. É isso que quer que eu traga de volta?

Essa descrição animalizada dos cativos nos faz retornar à discussão em torno da miscigenação presente em *Rastros de Ódio*. Porém, se lá, a comunidade rapidamente desiste de procurar resgatar Debbie, devido à sua inevitável miscigenação com os Comanches, aqui, em *Terra Bruta*, vemos os colonos como que entorpecidos na esperança de ter suas crianças de volta. Mesmo entendendo que seu irmão *morreu* há nove anos atrás, Marty não consegue desistir de procurá-lo. Como nota Tag Gallagher:

As famílias habitam em um passado culpável, fora da realidade e do presente; suas vidas e suas relações estão em suspenso; sua busca de familiares desaparecidos, raptados pelos comanches, é também uma busca de redenção pessoal (GALLAGHER, 2009, p. 509).

Vemos que a senhora McCandless (Jeanette Nolan) vive em um terrível estado de quase loucura à espera do filho. Do mesmo modo, Ole Knudsen, oferece todo o dinheiro que há muito guardava (a pequena quantia de 250 dólares) à McCabe. Menos discreta, mas igualmente sentimental, a jovem Marty ainda guarda a caixinha de música do seu irmão. Ela também se martiriza, pois no momento do ataque indígena havia se

escondido e deixado sozinho o irmão que ela deveria estar cuidando. O exato oposto será o repugnante Wringle (Willis Bouchee), um rico homem de negócios, disposto a pagar mil dólares a McCabe por *qualquer* garoto, conquanto que aquilo acalmasse sua mulher e ele pudesse voltar a suas lucrativas atividades. Sua postura nos faz recordar o banqueiro Gatewood, de *No Tempo das Diligências*, pois ambos são inescrupulosos individualistas cujo os negócios vêm antes do bem comum, daí porque, há uma imediata identificação entre Wringle e McCabe.

É preciso notar que, até esse momento da narrativa, as primeiras menções sobre os Comanches descrevem-os como verdadeiros demônios, que raptaram as indefesas crianças sem qualquer motivação aparente, o que cria um medo indescritível com relação a esse *Outro*, semelhante ao que ocorre em *No Tempo das Diligências*. Todavia, se antes a simples menção do nome “Gerônimo” implicava num clima de pavoroso suspense e alteração brusca para uma “trilha sonora indígena”, aqui os Comanches surgem como tristes lembranças embaladas por singelas melodias, um passado (trauma) que insiste em recalcar.

Porém, a primeira vez em que os Comanches entram em cena é marcada pelo uso caricatural do estereótipo musical utilizado na tradição cinematográfica do western para definir a “ameaça indígena”, mesmo que, curiosamente, seja um grupo de patrulha aparentemente desarmado (figura 61).



Figura 61- A entrada em cena nada épica dos Comanches (*TERRA BRUTA*, 1961, 00h50min42seg).

Aqui, é interessante notar como o acampamento indígena está localizado no que parece ser o interior de uma floresta, algo que nos faz recordar o local onde viviam os

Cheyennes de *O Cavalo de Ferro*. A *mise-en-scène* fordiana, porém, parece mais desleixada do que outrora. A composição dos indígenas no quadro em sua primeira aparição é feita de forma bem menos épica e dramática do que a representação desses instantes no próprio *O Cavalo de Ferro*, *No Tempo das Diligências* e *Sangue de Herói* (figuras 13, 30 e 34).



Figura 62 - “Compra e venda de carne humana” (TERRA BRUTA, 1961, 00h51min49seg).

O naturalismo dessa “imagem ao rés do chão” é mantido com o aparecimento de Quanah Parker, interpretado pelo mesmo ator (Henry Brandon) que havia sido Scar, em *Rastros de Ódio*. Não teremos mais um embate face à face entre o “herói” e o “algoz” que capturou as crianças brancas (figura 58). Mas sim, um diplomático encontro comercial entre conhecidos de longa data. Quanah Parker fala a língua de McCabe literal e figurativamente (figura 62). Eles negociam em inglês a troca de dois brancos por um conjunto de Winchester, revólveres e punhais. Ele também diz se lembrar de Gary, a quem chama de “Natani Nez”⁷⁸. Diferente dos resgates em *Legião Invencível*,

⁷⁸ - Natani Nez (“Soldado Alto”) é o nome que os Navajos deram a Ford. Joseph McBride recorda que John Ford “apresentou” o Monument Valley para os americanos. O local ficava na parte norte de uma reserva Navajo. Antes da Segunda Guerra Mundial, era um dos lugares mais isolados dos Estados Unidos. Em 1956, quando da filmagem de *Rastros de Ódio*, o lugar já havia se tornado um pouco menos isolado, muitos diretores já haviam filmado ali. Ford costumava empregar nos Navajos como figurantes e mantinha uma relação de amizade com estes. É interessante também, notar como através dessa condição de atores figurantes, os Navajos encontravam uma brecha para aquilo que James Scott (2002) chama de “discurso oculto”: interpretando líderes Cheyennes, os Navajos zombavam dos personagens militares, comentando o tamanho do pênis de um coronel etc. O que na trama era uma cena de forte tensão, os índios burlavam por meio do xiste, invertendo por meio da encenação aquilo que Buffalo Bill fez no episódio do “Yellow Hand” (cf. pág. 49) (McBRIDE, 2011, p. 288). Atualmente, como podemos ver no documentário *Reel Injun* (2009), o local possui um forte atrativo comercial, com muitos descendentes de navajos e antigos figurantes dos filmes de Ford trabalhando na venda de artigos relacionados a memória do lugar. Ironicamente, os mais vendidos são sempre os relacionados aos personagens de John Wayne.

Rio Grande e Rastros de Ódio, “não há heroísmo nem audácia, apenas compra e venda de carne humana” (CASAS, 1989, p. 388-389).

No acampamento Comanche, McCabe e Gary encontram três prisioneiros ainda vivos. Duas mulheres: a ansiã Hanna Clegg (Mae Marsh), enlouquecida, falando em inglês que agora era “mulher de Nakotah” ela se recusa a voltar. Indagada por Gary se preferiria ser dada como morta, a senhora, triste e conformada com sua condição de Comanche solta: “Eu estou morta”. A outra mulher, a jovem Wah-kay-nah (Regina Carrol) já é mãe de dois filhos (outros morreram ou foram vendidos no México, informa Hanna Clegg). McCabe e Gary logo percebe que se trata de Freda Knudsen, a filha de Ole Knudsen que iria completar dali a pouco tempo 16 anos. Completamente louca, ela nem mesmo fala, apenas gesticula que não quer voltar. O outro capturado, o jovem Running Wolf (David Kent), como indica o seu nome, “Lobo Corredor” recusa-se a voltar e só é levado à força, com os braços amarrados (afinal, o mercenário McCabe havia feito um acordo de mil dólares com Wringle para que trouxesse *qualquer* garoto).

Então, aparece Stone Calf (Woody Stroode⁷⁹), líder dos guerreiros Buffalo Shields. Diferentemente do interesse comercial de Quannah Parker, ele deseja o escalpo de McCabe e Gary por estes estarem invadindo o território Comanche e, conseqüentemente, rompendo um tratado estabelecido anteriormente⁸⁰. Há, portanto, duas imagens igualmente depreciativas: de um lado, há Quannah Parker, que inescrupulosamente trata membros de seu povo como mercadoria de troca; do outro, Stone Calf, representante do típico estereótipo de *guerreiro selvagem* que, ainda por cima, tem a mexicana Elena de la Madriaga (Linda Cristal) como sua *squaw*. Para Tag Gallagher, as atitudes dessa personagem mostram que para o pensamento de Ford em *Terra Bruta*:

(...) A realidade é subjetiva, da mesma forma que a moralidade, e tanto elas como a identidade pessoal dependem das condições do meio. O instinto e a necessidade são a raiz última de tudo. Nenhum outro filme de Ford dá tão pouca trégua ao espectador. Elena, que relutava em abandonar o acampamento indígena quando se encontrava nele, mas aceita McCabe como seu salvador quando está fora dele;

⁷⁹ - Ford teve de enfrentar os executivos da Columbia para que pudesse escalar o ator negro Woody Strode como Stone Calf (McBRIDE, 2011, p. 620). Como nota Kathryn Kalinak, o próprio ator alegava ter ascendência Cherokee por parte de pai e mãe. Essa origem racial, porém, foi ignorada pela crítica e pelo público de *Terra Bruta* (KALINAK, 2007, p. 229).

⁸⁰ - A forma como Gary e McCabe privilegia o contanto com Quannah Parker em detrimento de Stone Calf nos faz recordar as táticas utilizadas por Lewis & Clark. Em ambos os casos os brancos obtém alguma vantagem nas negociações por provocarem disputas de poder na dinâmica interna das respectivas comunidades indígenas.

porém quando McCabe mata Stone Calf ela atira-se sobre seu corpo lamentando em um canto fúnebre Comanche – até McCabe gritar para que ela volte à consciência (GALLAGHER, 2009, p. 509-510)

Personagem mexicana, de identidade vacilante, essa *squaw* muito nos faz recordar Yakima, de *No Tempo das Diligências*, na medida em que está estabelece uma proximidade com os brancos, de início, puramente contingente.



Figura 63 - Como uma fera, o selvagem Running Wolf atrai os olhares sedentos de exotismo dos colonos (TERRA BRUTA, 1961, 01h07min19seg).

Em outro momento, a chegada de Running Wolf e Gary ao Forte onde o grupo de colonos aguardavam é uma espécie de comentário ao final de *Rastros de Ódio*. Porém, ao contrário de Debbie que é harmoniosamente reintegrada à sociedade, Running Wolf é tratado como uma fera selvagem, preso em uma jaula, por onde passam os olhares curiosos dos colonos (poucas vezes em um *western* é tão perceptível o “prazer em ver o exótico” tão típico do *Wild West Show*, de Buffalo Bill, ou mesmo de algumas Feiras Científicas do século XIX), em um misto de fascínio e repulsa por aquele estranho *Outro* (figura 63).

Será a senhora McCandless, a mais desesperadamente louca por se reconciliar com o passado, quem reclamará a guarda de Running Wolf. Sendo assim, quando seu marido, William McCandless (Cliff Lyons) é indagado pelo major Frazer se realmente acreditava ser aquele garoto seu filho, ele responde:

Cá entre nós, não, senhor. Mas se voltar a perguntar-me, juro pela Bíblia que é. Major, minha esposa nunca vai saber o que é ou não é real. Mas se posso dar-lhe conforto na mentira...Certamente Deus não me expulsará do Paraíso por isso. Portanto, com seu consentimento senhor, levo o nosso Toby e faço o melhor que sei por ele.

Para Tag Gallagher, essa atitude *nobre e compassiva* de William McCandless, disposto a “dar o conforto da mentira” para sua mulher por pura comiseração contrasta com a repugnante forma de falar de Wringle. Na verdade, os dois são faces da mesma moeda. Ao promover a farsa de aceitar um jovem que não é seu filho, McCandless pratica uma forma de racismo escravista (na medida em que o jovem viverá preso). Por outro lado, Wringle, justamente o personagem mais cínico (que havia até mesmo oferecido mil dólares para que McCabe trouxesse *qualquer* garoto), será o primeiro a publicamente expôr o quão insensato era o desejo dos colonos. Apontando com ar de desprezo para Running Wolf, ele diz: “Nem que me pagassem eu aceitaria um cão raivoso como esse. Diria que viemos todos por engano. Que o passado enterre seus mortos! (...) Mandem o garoto de volta para o lugar de onde pertence”. Ou seja, a moral se inverte, pois, vemos que “o verdadeiro mal habita nas boas intenções” de McCandless (GALLAGHER, 2009, p. 512). Prova disso, na primeira tentativa de diálogo, Running Wolf mata a senhora McCandless. Eis que então, “o instinto responde ao instinto”. Com a mesma ferocidade instintiva que Running Wolf ataca a senhora McCandless ele é “julgado” e executado pelos colonos, “pessoas de bem”⁸¹, religiosas que buscam assim descarregar seu ódio contra seus próprios fantasmas do passado (figura 64)

⁸¹ - Essa questão do linchamento perpassa a carreira de Ford. Há cenas de forte apelo dramático em *A Mocidade de Lincoln*, de 1939 e *O Sol Brilha na Imensidão*, de 1953. Comentando essa questão na obra de Ford, a cineasta Danièle Huillet é precisa nesse ponto: ” No cinema de Ford (...) as pessoas de bem são capazes das maiores safadezas e os marginais são capazes do melhor (...) O irracional que surge com os índios é o inassimilável (HUILLET op. cit. GARDNIER *et. al.*, 2010, p. 395).



Figura 64 - A bíblia é “arma” utilizada pelo reverendo Clegg, no “julgamento” de Running Wolf (TERRA BRUTA, 1961, 01h41min07seg).



Figura 65 - Virada dramática. Momento em que Running Wolf, ao lado da irmã (incapaz de deter a fúria dos colonos), reconhece o som de sua caixinha de música (TERRA BRUTA, 1961, 01h41min38seg).

Eis que então, Ford opera mais uma inversão moral. À caminho da forca, Running Wolf salta em direção ao som da caixinha de música (objeto sintomático da trama) de Marty (que finalmente se dá conta de que ele era o seu irmão) e grita pela primeira e única vez em inglês: “Minha! Minha!” (figura 65). Que os carrascos do jovem sejam todos do sexo masculino, sob a liderança do representante religioso, reverendo Henry Clegg (Ford Rainey), demonstra não apenas o caráter nefasto da intolerância, mas também o catártico pessimismo de Ford quanto à civilização do *western*. Mais ainda, é interessante notar a incapacidade de Gary, o herói, portador da verdadeira justiça - diferentemente de Lincoln, na biografia realizada por Ford em 1939 - de impedir a execução do jovem pela fúria popular. O western fordiano agora era

marcado pelo cego fanatismo religioso, pela impossibilidade de conviver com o *Outro*. Algo diametralmente oposto a uma cena de *Caravana de Bravos* (*Wagon Master*, 1950), onde se dá um encontro inicialmente tenso entre um grupo de Navajos e os colonos mórmons, que cruzam o deserto em busca de sua “terra prometida”.

Podemos considerar esse pequeno trecho como o momento de maior respeito dos westerns do diretor para com a alteridade indígena, pois vemos Travis Blue (Ben Johnson) e Sandy Owens (Harry Carey Jr.), os dois cowboys (como sempre, homens a meio caminho entre a *selvageria* e a civilização), encarregados de guiar os mórmons pelo deserto, servirem de tradutores do discurso Navajo, aqui, reproduzido de forma autêntica.



Figura 66 - Quando a convivência parecia ser possível (CARAVANA DE BRAVOS, 1950, 00h55min18seg).

Que a situação aqui seja resolvida pacificamente e resulte em uma animada dança ao redor da fogueira (figura 66), no acampamento Navajo, demonstra a fé que Ford nutria em um harmonioso espírito democrático dos primeiros colonos. É uma cena sintomática por nostalgicamente pensar uma alternativa à imagem do índio em *Rio Grande*, ou até mesmo, uma convivência respeitosa (mesmo ciente das diferenças intrínsecas entre as duas culturas, como demonstra as cétricas expressões de alguns mórmons) entre povos distintos na fronteira americana. Como observou Joseph McBride:

Ford encontra em *Caravana de Bravos* a pureza de uma era desaparecida, quando a fé no futuro da América era algo cotidiano, numa altura em que, pelo menos em sua imaginação e no seu fervor romântico, ainda era possível para os americanos transcender as forças desagregadoras do preconceito social. *Caravana de Bravos* não veio com as armadilhas usuais de um filme de protesto, mas sim um protesto indireto de Ford contra a escuridão e o ódio que havia envolvido a América em meados do século XX. Ao invés de situar o seu jogo de moralidade no terreno desconhecido de uma contemporânea comunidade de párias, como ele desajeitadamente tentou fazer em *Pinky* [filme de 1949, co-dirigido com Elia Kazan e centrado nas relações raciais dos EUA], Ford sabiamente colocou-o no tempo e lugar que se sente mais confortável, o que Charles FitzSimons chamou de “Fordland” (McBRIDE, 2011, p. 497).

Nos westerns fordianos, a cena de *Caravanas dos Bravos* figuraria como nostálgica lembrança de um tempo *que já passou*. Retomamos a metáfora de *O Homem que Matou o Fascínora*: do cacto já brotou a flor, o deserto foi domado e vive uma nova ética civilizatória que o moralista Ford despreza. Se em *Rastros de Ódio* Ethan conseguia conter sua fúria racista e carregar Debbie no colo de volta à *civilização*, apenas cinco anos depois, em *Terra Bruta*, o diretor não oferecia nenhuma escapatória traumática como *Rastros de Ódio*, ou mesmo idílica, como em *Caravana dos Bravos*, pois, como notou Quim Casas, a cena da execução do menino índio:

desenvolve com mais força e amplia uma cena de *Rio Grande*, onde Kathleen Yorke se detinha em outra caixinha musical que evocava por meio de uma suave sonoridade o tranquilo passado compartilhado com seu marido. Porém, em *Terra Bruta* não é só o peso do passado e a recordação final de uma existência esquecida o que aflora quando o garoto descobre o objeto de sua infância, e que é também um indício de uma possível reintegração sua na comunidade branca, reintegração que é violenta e sadicamente abortada, pela mesma comunidade de colonos que Ford retrata em sua incompreensível baixaza, como meros criadores de ilusões forçadas e antinaturais. (CASAS, 1989, p. 392)

Uma variante menos catastrófica, mas igualmente nefasta desse acontecimento se dá quando Elena de la Madriaga chega ao Forte, com McCabe. Desde o começo os ela reclama:

Essas pessoas, sorriem pra mim e mostram os dentes, mas mordem-me com o olhar. Não vejo a nuca deles desde que vim pra cá. Os olhos delas percorem-me o corpo que nem dedos imundos, como se eu fosse pular em cima delas se virassem as costas...e o meu toque tivesse de ser lavado como lixo. Não devia ter me trazido pra cá. Não pertencem ao mundo destas pessoas. (...) Durante cinco anos com os Comanches, os meus olhos nunca viram lágrimas. Agora, veem as perguntas

silenciosas: ‘Quantos guerreiros ela conheceu?’ ‘Quantas crianças mestiças tem o seu sangue nas veias?’

Elena logo percebe o que a insana senhora Clagg havia tristemente vislumbrado no acampamento Comanche. Para os colonos, seu passado como *squaw* de Stone Calf faz dela uma mulher *impura*, intocável. Sua *impureza* é semelhante à da prostituta Dallas em *No Tempo das Diligências*, pois ambas são vítimas da “doença social chamada preconceito”. Os violentos e puritanos colonos que enforcaram Running Wolf com a Bíblia Sagrada em punho, muito se parecem com a “Liga da Lei e da Ordem”, da cidade de Tonto, em *No Tempo das Diligências*.

Temos também, mais um ponto de virada dramática: o amoral McCabe mostra-se o mais honrado dos personagens de *Terra Bruta* ao unir-se com Elena e enfrentar o preconceito dos colonos e soldados do Forte, no baile daquela noite.



Figura 67 - Todos os olhares convergem para Elena, pressionada ao fundo do quadro (TERRA BRUTA, 1961, 01h37min07seg).



Figura 68 - Feito abutres ao redor das presas, os olhares da alta sociedade encaram a rica viúva e o jardineiro da família. “Excessivamente bronzado”, diz uma das presentes. (TUDO QUE O CÉU PERMITE, 1955, 00h55min35seg).

A descrição plano-a-plano que Quim Casas faz da cena dá uma ideia do quão angustiante ela é:

um *plano geral* amplo do baile, com Elena sentada a direita do *enquadramento* e McCabe movendo-se nervoso à esquerda; alguns excertos de ambos os personagens em *primeiro plano*; novamente um *plano geral* fixo, McCabe sai pela porta à esquerda, a câmera permanece imóvel, o protagonista volta a entrar, beija efusivamente Elena e desaparece novamente para o mesmo lugar (...). Ford volta a enquadrar os atores com certa distancia focal que reflete melhor o nervosismo da situação, a tensão interna (CASAS, 1989, p. 395-396).

Há uma forte contraposição entre o andar vacilante e o nervosismo de McCabe e a ritualística valsa das alegres pessoas do baile. Como muito bem notou Kathryn Kalinak, o baile é pontuado por uma valsa de Johann Strauss Jr. que codifica o privilégio aristocrático e serve de subsídio para a divisão de classe racista entre os soldados da Cavalaria frente à Elena de la Madriaga. Poucas vezes souo tão cruel em um filme de John Ford (KALINAK, 2007, p. 183).

“Parece que envenenamos o local”, diz McCabe para Gary ao comentar os olhares e fuxicos das pessoas do baile para Elena. Estamos em um ambiente particularizado, marcado por aquilo que Nobert Elias e John L. Scotson chamam de *blame gossip*⁸².

⁸² - Segundo Nobert Elias, as fofocas seriam “informações mais ou menos depreciativas sobre terceiros, transmitidas por duas ou mais pessoas umas às outras” (ELIAS; SCOTSON, 2000: 121). Em Winston Parva (nome fictício criado por Nobert Elias para designar o local analisado em *Os Estabelecidos e os*

Há duas atitudes levemente diferentes com relação à Elena: enquanto os homens se negam veementemente a dançar com aquela mulher impura, as mulheres têm por ela um misto de fascínio e repulsa. As poucas que arriscam chegar perto de Elena fazem perguntas relacionadas à sexualidade da moça. Percebendo-se enquanto objeto exótico e de fascínio por conta de sua licenciosidade sexual, Elena mostra-se a princípio acuada. Tal qual a viúva Cary Scott, de *Tudo que o Céu Permite* (*All that Heaven Allows*, 1955), filme de Douglas Sirk, cuja liberdade sexual de namorar um jovem de outra classe social é igualmente invejada e censurada, o passado da *outsider* Elena provoca rupturas na tranquilidade cerimonial do baile.

As tentativas dessa mulher, degradada pelo “*toque Comanche*”, de postar-se como uma dama da alta sociedade branca por meio de vestidos e roupas não diminui o peso de um preconceito baseado na sua impureza moral e sanguínea. O preconceito praticado pelos *estabelecidos* no baile comprova a dificuldade daquela comunidade em absorver o *Outro*, o estranho, o *outsider*. Comprova também o pessimismo de Ford quanto a tentativa de inclusão de tipos que fogem da norma ideal desejada pelo mundo dito civilizado.

Nesse momento, o argumento de McCabe, tentando defender Elena é interessante para refletir o quanto a imagem cinematográfica fordiana pensa a sociedade do século XIX. Sua primeira alegação remete a um discurso muito presente na tradição das narrativas de cativo. Para ele, Elena deveria ser vista como uma mártir, pois diante daquele “destino pior do que a morte”, ela não se matou porque sua religião (suponhamos que seja a católica) não a permitia”. McCabe desmonta a atitude dos participantes do baile na medida em que revela a função transcendental dos anos de confinamento de Elena com Stone Calf. Termina que a dupla catarse, de Elena e McCabe transmite uma crítica voraz contra a hipocrisia da *civilização*, que cada vez mais afasta-se dos verdadeiros princípios cristãos.

Quando vemos McCabe informar aos presentes que Elena havia queixado-se de que havia sido melhor tratada entre os Comanches notamos o quanto para ele todo os que habitavam aquele lugar eram medíocres. A sua imoralidade mercantil que chocava a todos não é nada perto das atitudes dos líderes Comanches, seja Stone Calf, que

Outsiders) havia dois tipos de fofoca: a elogiosa (*pride gossip*), aplicada aos *estabelecidos* para legitimar a sua superioridade social; e a depreciativa (*blame gossip*), dirigida aos *outsiders*, como forma de espalhar as características negativas da porção pior daquele local. Nesse sentido, é interessante pensar o quanto a Winston Parva de Elias se assemelha tanto à Stoningham, de *Tudo que o Céu Permite*, quanto à pequena festa dos soldados da Cavalaria, de *Terra Bruta*.

escravizava brutalmente Elena, seja o inescrupuloso Quannah Parker, capaz de vender e trocar membros de seu grupo por armas e facas. Vemos também que as atitudes de McCabe não são nada perto das práticas do major Frazer, que rompe seu contrato com ele e revela que McCabe havia sido enganado pela Cavalaria para resgatar os prisioneiros dos Comanches (algo que a própria Cavalaria recusava-se a fazer). Se, como diria o Major Frazer: “somente Deus pode atuar como Deus”, veremos que o anteriormente cínico McCabe terminará como o verdadeiro “herói”, justamente porque desde o começo foi o mais sincero perante uma sociedade (e aqui, incluindo os Comanches, também) marcada por uma desmedida hipocrisia. Ford aqui, não poupa ninguém: condena o racismo dos colonos brancos que matam cruelmente Running Wolf; revela a inveja reprimida das damas do baile com relação à Elena, ao mesmo tempo em que expõe o desprezo e a incapacidade dos aristocratas do baile em aceitar o *Outro*.

A visão negativa e estereotipada dos Comanches, contribuiu para a má recepção do filme pela crítica posterior. Joseph McBride tece duras objeções ao que ele chama “caricatura grosseira dos índios”, afirmando ser *Terra Bruta* um dos pontos mais baixos da carreira do diretor. Para o autor, Ford “parodia a própria obra” e acaba invertendo os temas sérios de *Rastros de Ódio* em reduções simplistas, demonstrando assim, sua desilusão quanto ao processo de “reciclagem” do cinema clássico hollywoodiano (McBRIDE, 2011, p. 619)⁸³. Já para Tag Gallagher: “a amargura, o revisionismo, o caráter inconexo e experimental deste período de transição alcançam seu ponto culminante neste filme” (GALLAGHER, 2009, p. 508). No período em que foi lançado, Eugene Archer, do *New York Times*, lembrando que apesar do pouco caso que o estúdio Columbia Pictures fez do filme - que não teve uma abertura digna na Broadway – e o desleixo de sua produção, *Terra Bruta* era “um filme convincente”⁸⁴. Mais entusiasmado, ficou o crítico e cineasta francês Jean-Luc Godard, ao eleger *Terra Bruta* como melhor filme do ano de 1961⁸⁵.

McCabe encontra o seu destino com Elena longe da Tascosa, longe do mundo civilizado e preconceituoso daquele lugar, onde Elena sofre o mesmo preconceito por

⁸³ - Com relação a essa “Nova Hollywood” e a “reciclagem” do Cinema Clássico americano. Cf. PEREIRA, Allan Kardec S. *Uma cidade em ruínas: representações decadentes de Nova York em Taxi Driver (1976)*. Monografia de Conclusão do Bacharelado em História, UFCG, Campina Grande, 2013.

⁸⁴ - Crítica cinematográfica disponível em: <<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9E06E2DC1138E03BA15754C2A9619C946091D6CF>> acesso 15 Fev. 2015.

⁸⁵ - A lista com os filmes favoritos do crítico a cada ano está disponível em: <<http://alumnus.caltech.edu/~ejohnson/critics/godard.html>> Acesso 15 Fev 2015.

conta de seu passado *squaw*. Em *Terra Bruta*, Ford mostra como o racismo estava naturalizado na sociedade do Oeste americano. Nesse sentido, uma mesma imagem de uma criança a tocar o sino de Tascosa abre e fecha o filme, indicando um amargo sentido de continuidade nas vidas daquelas pessoas. Da mesma forma que Dallas e Ringo em *No Tempo das Diligências* resta aos imperfeitos protagonistas, alvo de toda sorte de julgamentos e preconceitos das “pessoas de bem” ditas civilizadas das texanas Tonto e Tascosa, ir em busca dos seus sonhos em outros lugares. Eles seguem o mesmo destino soldado da Cavalaria aposentado Brittes em *Legião Invencível* e vão viver o “Sonho Californiano”⁸⁶.

3.3 - CREPÚSCULO DE UMA RAÇA (1964): A ÚLTIMA JORNADA DE “NATANI NEZ”

“Eu tenho matado mais índios do que qualquer um desde Custer”.
(FORD apud McBRIDE, 20011, p. 643)

Com mais de 50 anos de uma trajetória que vinha desde o período do cinema dito “mudo”, a carreira de Ford nos anos 1960 encontrava-se cada vez mais fora de sintonia com as novas formas de fazer negócio advindas da “Nova Hollywood”. Além disso, como observa Kathryn Kalinak, muitos dos antigos e confiáveis atores que participavam de vários de seus filmes foram morrendo, aposentando-se, ou desviando para a televisão, ou até mesmo, tornando-se estrelas de renome, como John Wayne, cuja inquestionável participação nos westerns anteriores agora não era possível. Um western, mesmo que fosse dirigido por alguém como Ford, não era visto como uma aposta confiável (KALINAK, 2007, p. 196). O próprio Ford tinha consciência desses fatos, como demonstra o seguinte depoimento:

Westerns são compreendidos e apreciados em todo o mundo, tanto ou mais em outros países, como aqui (...). Quando vou para o Japão, sou mais facilmente reconhecido e tratado como celebridade, muito mais do que no meu próprio país. Quando vou para a Inglaterra, muitas vezes sou convidado a palestrar, como fiz em Oxford e Cambridge, muitas vezes me fazem perguntas sobre um filme como *Caravana de Bravos*, que é totalmente esquecido aqui. Isso tudo é para o bem.

⁸⁶ - O próprio início de carreira de Ford é marcado por esse “Sonho Californiano”, quando ele sai do Maine para juntar-se ao irmão famoso em Hollywood. Cf. STARR, Kevin. *Inventing the Dream: California Through the Progressive Era*. New York: Oxford University Press, 1985. Nesse livro há um interessante relato sobre os primeiros aventureiros a chegar no local que viria a ser Hollywood, tempos depois.

Como cineasta, meu público é o mundo, e não apenas os EUA (FORD apud McBRIDE, 2011, p. 642).

Essa consciência de seu status marginalizado no contexto do público e crítica de cinema americano nos anos 1960, segundo McBride (2011), intensificou em Ford sua constante identificação com membros de grupos minoritários em oposição à cultura dominante. Dessa forma, em setembro de 1966, ele iria reconhecer a Peter Bogdanovich:

Matei mais índios do que Custer, Beecher e Chivington juntos, e as pessoas na Europa querem sempre saber sobre os índios. São sempre dois lados para cada história, mas eu queria mostrar o ponto de vista deles para variar. Sejamos sinceros, nós o tratamos muito mal. É uma mancha em nosso escudo. Nós trapaceamos, roubamos, matamos, assassinamos, massacramos e tudo o mais, mas quando eles matam um homem branco, “Oh Deus, vamos mandar nossas tropas”. (FORD apud BOGDANOVIC 1983, p. 98).

Andrew Sarris, porém, aponta duas incongruências nesse discurso de Ford: primeiramente, seu sentimento de culpa genocida por conta de seus próprios filmes é baseado numa “contagem de corpos”, e, por outro lado, a sua consciência de que sua carreira era melhor reputada fora dos Estados Unidos, o que explicaria o fato de seus filmes no final de carreira terem sido comercialmente e criticamente mais viáveis somente por conta do mercado europeu. Para Sarris, Ford pode ter sido o responsável por muitas das mais pungentes imagens das guerras indígenas, porém ele nunca se situou de forma irresponsável no debate. Seus westerns não teriam sido mais atraentes para os espectadores maduros se fossem repletos de índios furiosos. É importante pensar que o gênero western se expressa da forma mais eloquente justamente por meio de narrativas sobre o destino pessoal, e não através da conscientização coletiva. Dessa forma, o autor crê que o verdadeiro alvo de Ford com *Crepúsculo de uma Raça* seria os críticos do *New York Film Critics Circle*, que naquele mesmo ano iriam propôr um prêmio especial para Ford, em homenagem a uma vida de realizações no cinema. O autor acredita que, para alguém que havia dirigido *Legião Invencível* e *Caravana de Bravos*, não havia necessidade de fazer penitência através de *Crepúsculo de uma Raça*, pois, ele sempre escrupulosamente respeitou a dignidade e a honra do *Outro* na dialética racista do western. Seria também preciso ressaltar que Ford nunca explorou o western de uma forma triunfalista, que exaltasse o “Destino Manifesto” (SARRIS, 1975, p. 159-160).

Peter A. Graft (2013) considera que, em *Crepúsculo de uma Raça*, Ford retoma uma prática narrativa muito presente nos westerns do cinema dito “mudo”. Filmes como *Ramona* (1910), dirigido por D. W. Griffith, *Alma Cabocla* (*The Vanish American*, 1925), de George B. Seitz e *Pele Vermelha, Alma de Neve* (*Redskin*, 1929), dirigido por Victor Schertzinger. Tal qual os filmes anteriores, *Crepúsculo de uma Raça* gira em torno da ideia do bom selvagem para mostrar nostalgicamente o “inexorável desaparecimento” dos povos indígenas frente ao avanço da *civilização* (GRAFT, 2013, p. 104).

Joseph McBride recorda que Ford já pensava em fazer um filme sobre a migração dos Cheyenne⁸⁷ desde o início dos anos 1950, mas o clima político não estava favorável a um projeto como foi *Crepúsculo de uma Raça*. O roteiro final, escrito por James R. Webb, é inspirado em dois romances históricos: *The Last Frontier* (1941), de Howard Fast⁸⁸ (não-creditado) e *Cheyenne Autumn*, de Mari Sandoz. O que John Ford tinha em mente, segundo o autor, era um filme em preto-e-branco, sem adornos, com o olhar sombrio de *As Vinhas da Ira*, onde os índios não falassem em inglês. Por um bom tempo, pairou sobre o diretor a dúvida entre *The Last Frontier* e *Cheyenne Autumn*. Por um lado, o romance de Howard Fast era muito solidário com os indígenas, mas, ao mesmo tempo, em que criticava veementemente às políticas do governo dos EUA, contava a história do ponto de vista dos perseguidores brancos, principalmente através do capitão Murray, um soldado durão, tentando cumprir ordens e preocupado com as medidas do governo. Por outro lado, a obra de Sandoz é centrada nos personagens indígenas, romanticamente idealizados (McBRIDE, 2011, p. 644).

Crepúsculo de uma Raça foi inicialmente orçado em 4.166.167 milhões de dólares, mas o custo total subiu com o decorrer das filmagens para 6.587.122 milhões de dólares, tornando-se, então, o filme mais caro da carreira de Ford. Segundo Kathryn Kalinak, as filmagens começaram antes da conclusão do roteiro. Outra dificuldade diz respeito à escolha do elenco, como por exemplo o fato de que Ford queria usar atores Navajo para as partes principais da trama, assim como Woody Stroode, o ator negro que havia interpretado Stone Calf, em *Terra Bruta*, o qual Ford nutria uma grande amizade

⁸⁷ - Sobre o episódio da migração dos Cheyennes no qual o roteiro de *Crepúsculo de uma Raça* se inspira. Cf. BROWN, Dee. “O Êxodo dos Cheyenne”. In: *Enterrem meu coração na curva do rio*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 229-245.

⁸⁸ - De acordo com Joseph McBride, Howard Fast foi filiado ao Partido Comunista até 1956, quando começaram a surgir as denúncias contra Stalin. Em 1950 já havia cumprido três meses de prisão. Era frequentemente atacado pelo FBI, que acusava-o de ser um autor cujo único princípio era “usar a história americana contra a própria América”. O trabalho de Fast, por esse prisma, aproximava-se do de Ford no que diz respeito ao papel que dava às minorias na formação daquela nação (McBRIDE, 2011, p. 644).

à época. O estúdio - Warner Bros. – recusou as indicações do diretor e contratou os atores mexicanos Gilbert Roland, Ricardo Montalban e Dolores del Rio, além do italo-americano Sal Mineo e o canadense Victor Jory. A mesma autora também destaca, a ausência de Ford em algumas filmagens, devido a sua debilitada saúde e depressão. Durante uma sequência filmada na neve em Gunnison, Colorado, por exemplo, John Ford quebrou o tornozelo e a Warner acabou editando essas cenas sem o seu conhecimento ou aprovação (KALINAK, 2007, p. 196).

A mesma autora também nos informa que Ford começou a pesquisar sobre a autêntica música Cheyenne em agosto de 1963. O diretor já havia incorporado música étnica em um filme anterior, *Mogambo* (1953), com a presença de partituras africanas durante todo o longa. Ken Darby, um arranjador musical da Warner chegou a adaptar uma série de cantos Cheyenne e Cree. A trilha sonora de Alex North, entretanto, usou pouco desses cantos autênticos, detendo-se, por outro lado, em texturas estereotipadas sobre o que seria a “música indígena” no western, o que veio a desagradar bastante John Ford (KALINAK, 2007, p. 198).

Segundo Joseph McBride (2011), a última jornada de “Natani Nez” começou a ser filmada 23 de setembro de 1963, com uma equipe de 865 pessoas, em três locações: Monument Valley, Moab, em Utah, e em Gunnison, Colorado. *Crepúsculo de uma Raça* é o relato do que para a maioria dos americanos até então parecia ser uma mísera nota de rodapé na história: o trajeto heroico de 286 Cheyennes por 1500 milhas, de sua reserva em Oklahoma até seu território original, em Yellowstone, durante os anos de 1878-1879 (McBRIDE, 2011, p. 653).

A ação inicia-se em 7 de setembro de 1878, quando um grupo de Cheyennes moribundos esperam encontrar-se com congressistas em um pequeno acampamento. Diferentemente da altivez moral de Cochise esperando Thursday em *Sangue de Heróis*, o que vemos é um grupo de indígenas humilhados, agarrados à esperança que os resta. A jovem e caridosa professora quacker, Deborah Wright (Carroll Baker), e o capitão da Cavalaria, Thomas Archer (Richard Widmark), sensibilizados com a causa Cheyenne, que cada vez mais morriam de doenças como varíola e malária, percebem o quanto o governo americano fazia pouco caso dos Cheyennes. Nesse primeiro contato, eles recebem alimentos e suprimentos inadequados e resolvem, então, romper o acordo com o governo americano e decidem marchar até suas terras ancestrais em Wyoming, onde eram mais adaptados ao clima. Essa marcha indígena, como observa Quim Casas:

não é apenas um périplo pessoal, como personagens da ficção fordiana e como representantes de uma História recapitulada, mas a última e significativa tentativa de regresso ao lar organizada por algum personagem criado por Ford. Esse reencontro com a terra onde havia nascido, essa busca de umas raízes que parecem negadas para o introvertido Red Shirt (Sal Mineo), e os antagonistas Little Wolf (Ricardo Montalbán) e Dull Knife (Gilbert Roland), constata o fervor fordiano por conservar seus temas e tradições. Não há grande diferença entre esta viagem dos debilitados Cheyennes e os Joad de *As Vinhas da Ira*, os mórmons de *Caravana dos Bravos* ou de Sean Thorton, de *Depois do Vendaval*. Todos regressam buscando um ideal, todos necessitam pisar no seu próprio terreno para sentir-se eles mesmos. (CASAS,1989, p. 426)

É também, por que não, um último retorno de “Natani Nez” ao solo sagrado e primordial de seus westerns, nas silenciosas rochas calcinadas pelo sol de Monument Valley.

Tal como vimos no subtópico 1.5, *Crepúsculo de uma Raça* mostra como o número de soldados mortos no combate era substancialmente forjado na tentativa de jogar a opinião pública contra os indígenas, o que faz com que seja destacado um expressivo número de tropas para deter os cheyennes. Vigian-do rios, vias férreas, espalharam o alarme por todo o Oeste americano. Por outro lado, surge no Congresso Nacional, em Washington, uma voz dissonante: o Secretário do Interior, Carl Shurz (Edward G. Robinson), que mesmo pressionado por magnatas ferroviários, mineiros e especuladores, parecia disposto a defender os direitos dos Cheyennes. Uma de suas medidas foi justamente levar os quackers até os fortes militares, para que estes intimidassem a corrupção em torno dos assuntos indígenas. Medida essa que foi bastante contestada por parte dos comandantes militares, que colocavam os quackers como aqueles que incitaram os Cheyennes a se rebelar.

O filme mostra que na crônica jornalística, o *New York Globe*, ao contrário dos demais jornais importantes do país, no calor dos acontecimentos decidiu usar uma tática diferente e opinar em prol da “nobre causa vermelha”. Ou seja, muito menos uma defesa sincera por parte dos jornalistas, mas sim uma tentativa oportunista de angariar um público emergente em defesa dos “pobres índios da América”. “Assim venderemos mais”, sentencia o editor do jornal.

Para além do mero genocídio indígena, a ação em *Crepúsculo de uma Raça*, segundo Tag Gallagher, é centrada no impacto do absurdo, onde os Cheyennes seriam as maiores vítimas. Grande parte dos atos do filme ocorre sem haja uma racionalidade aparente. Todos agem instintivamente: os Cheyennes marcham para casa mesmo diante

das mais adversas condições, os soldados da Cavalaria obedecem às ordens quase que mecanicamente, é apenas o agente visível de políticas engendradas pelo governo, pela imprensa sensacionalista. De forma que, o genocídio dos indígenas não seria, segundo o autor, uma política ou mesmo um ato consciente, mas sim a “voracidade natural de uma jovem cultura expansionista, da mesma forma que a peregrinação Cheyenne era um impulso primitivo de uma nação moribunda” (GALLAGHER, 2009, p. 581).

Aqui, mais uma vez, o heroísmo é solapado diante da impotência do homem frente a ordens muito maiores do que ele. É interessante notar como o Secretário do Interior Schurz (Edward G. Robinson), aquele que mais se aproxima da figura de um “Grande Pai Branco” para os Cheyennes, aquele que busca sua orientação no arquétipo clássico do herói conciliador fordiano, Lincoln, aparece, como observou Tag Gallagher (*Idem*) tal qual um *deus ex machina* para mediar o conflito entre algumas dezenas de famintos Cheyennes e um batalhão da Cavalaria com o dobro de munição. Em uma das últimas cenas do filme, quando os Cheyennes admitem não ter mais tabaco para o ritual de paz, Schurz oferece charutos para selar o acordo, como se Ford estivesse comentando irônicamente o quanto aquela “vitória” dos Cheyennes era, na verdade, uma “vitória” dos brancos.

A estátua dourada que aparece nos títulos iniciais de *Crepúsculo de uma Raça*, já demonstrava como o modo de vida dos Cheyennes referia-se a um passado mítico. A fotografia em Technicolor, é preciso ressaltar, marca uma distância física entre nosso olhar e os Cheyennes. A forma épica como é filmada em *plano aberto* a peregrinação dos Cheyennes opera uma aproximação natural entre estes e as formações rochosas do Monument Valley e contrasta com as violentas erupções da ação da Cavalaria. Poucos filmes de Ford mostram um contato tão próximo entre homem e terra.

Nessa percepção de sua identidade com relação à terra de origem, é ironicamente interessante o momento em que a personagem mais caridosa entre todas, a professora quaker, Deborah, aquela que logo se define enquanto alguém preocupada com o futuro, ensina palavras às crianças que demonstrem que o modo de vida dos Cheyennes está condenado.

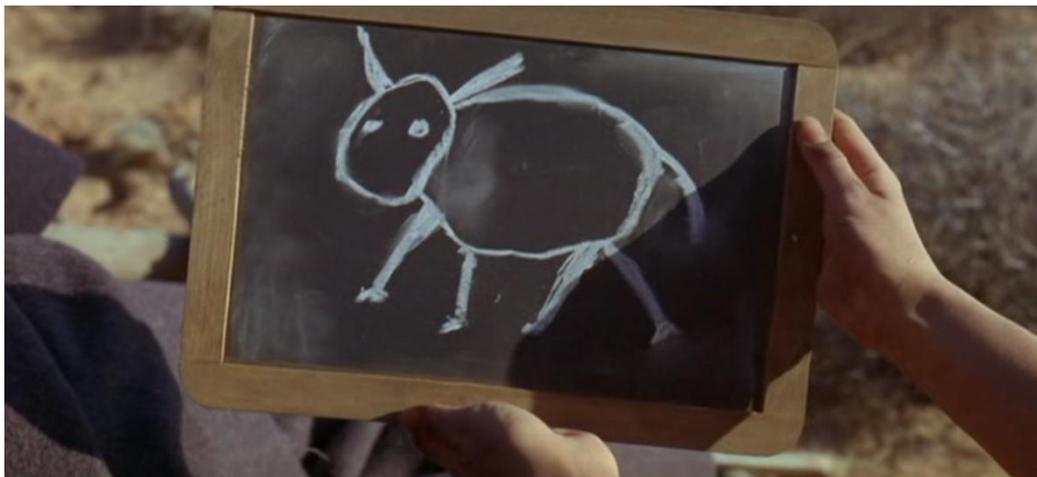


Figura 69 - Criança Cheyenne desenha um búfalo (CREPÚSCULO DE UMA RAÇA, 1964, 01h16min38seg).



Figura 70 - A assimilação passa por uma nova percepção do futuro, que será dominado pelo trem (CREPÚSCULO DE UMA RAÇA, 1964, 02h11min52seg).

Nesse sentido, se a criança sonha com búfalos e desenha na lousa, é Deborah, a figura preocupada com o futuro, preocupada com a assimilação das crianças (por meio do letramento) diante do inexorável destino de seu povo, a responsável por ensinar-lhes a palavra e o desenho de um trem, símbolo máximo da civilização que avassaladoramente chegaria ao Oeste. Tais fatos põem em xeque o heroísmo missionário de Deborah e nos remete, justamente, a uma das primeiras frases que Dull Knife diz à professora: “palavras nunca são confiáveis”. Ironicamente Deborah, a primeira personagem branca dos westerns fordianos que, por vontade e bondade própria, decide conviver com os indígenas, é mais uma prova de que no Oeste fordiano: “A maldade, a verdadeira maldade que assombra seus filmes, é a maldade das boas intenções” (GALLAGHER, 2010, p. 104).

Crepúsculo de uma Raça é um trabalho triste e meditativo, onde Ford reflete mais uma vez sobre a história americana, sobre o próprio gênero western. A “lição” extraída do filme, segundo Joseph McBride, aponta para um futuro de reconciliação racial, justamente no contexto do encerramento da “Nova Fronteira” do governo John F. Kennedy, período marcado por uma crença (ilusória, vale salientar) otimista em uma América multicultural (McBRIDE, 2011, p. 656). Para Jorge Radburn Nunes (2008), *Crepúsculo de uma Raça* traduz a rejeição do conservadorismo no mandato de John F. Kennedy. Quando, segundo o autor, é possível notar uma nova atitude com relação à cultura indígena, como demonstra a frase atribuída ao presidente: “coletivamente, sua história é a nossa história e deve ser parte de nossa herança compartilhada e lembrada” (NUNES, 2008, p. 7)⁸⁹. Porém, como observou Serge Daney, para Ford “os Cheyennes e seu modo de vida são o passado” (DANEY, 2010, p. 45). Ford valoriza sua luta, mas está ciente de que a civilização domou o deserto, de que, para retomarmos a metáfora de *O Homem que Matou o Fascínora*, o cacto se transformou em flor. Pois, como nota Joseph McBride (2011), em termos fordianos qualquer regresso às condições do passado, mesmo fruto de grande desejo, logo prova-se uma ilusão transitória (McBRIDE, 2011, p. 658). Ou seja, retomando o problema da assimilação do *Outro* presente em *Rastros de Ódio e Terra Bruta*, aqui, vemos que isso só será possível quando os Cheyennes aceitarem o charuto do “Pai Branco” Schurz e obedecerem os limites territoriais impostos pela *civilização*. Do contrário, a dizimação de sua cultura virá avassaladoramente como um trem (algo que, como vimos, a “bondosa” professora quaker toma como *missão* ensinar).

Ford comentou certa vez sobre o filme: “Quem melhor do que um irlandês para entender os índios, mesmo ainda sendo influenciado pelos contos da Cavalaria dos EUA?” Tal posição, talvez explique a ambivalência de *Crepúsculo de uma Raça* em olhar a história americana a partir de uma ótica ao mesmo tempo tradicional e subversiva (FORD apud McBRIDE, 2011, p. 291).

Crepúsculo de uma Raça estreou em 3 de Outubro de 1964 e teve uma arrecadação de 3.135.989 milhões de dólares nos Estados Unidos. Entretanto, como o próprio Ford esperava, o filme foi mais popular no exterior, conseguindo 4. 471.668 de dólares. Tais desempenhos, todavia não trouxeram lucro diante do elevado custo de

⁸⁹ - Na mesma manhã de novembro em que Ford filmava em Moab, Utah, uma das cenas finais de *Crepúsculo de uma Raça*, Kennedy era assassinado em Dallas, no Texas. Tempos depois, Ford iria refletir: “Ele era um homem fantástico, bem-humorado, inteligente, generoso. Seu assassinato foi um golpe terrível para a América” (FORD op. cit. McBRIDE, 2011, p. 656).

produção e divulgação do filme. McBride nos informa que enquanto Bosley Crowther, do *New York Times*, consideraria o filme “um retrato belo e poderoso (...) uma simbolização gritante e reveladora de uma tendência sem vergonha que tem prevalecido em nossa vida, a tendência nacional de sermos injustos e cruéis para com os povos mais fracos que ficam no caminho do Destino manifesto”, uma outra parte da crítica americana, mostraria pouco conhecimento sobre a relação entre *Crepúsculo de uma Raça* e a distinta carreira de Ford. Richard Oulahan, da revista *Life*, por exemplo, taxou o filme de “lindo espetáculo infantil”. A questão é que com esse fracasso comercial de *Crepúsculo de uma Raça*, os crescentes problemas de saúde relacionados aos anos de alcoolismo e tabagismo tornaram Ford uma figura anacrônica naquele novo modelo de cinema (McBRIDE, 2011, p. 659). O outono dos Cheyennes a que se refere o título original também deve ser entendido como o outono da própria carreira brilhante de John Ford.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

“A obra de Ford é a dupla visão de um evento em todo o seu imediatismo vital e também em sua memória-imagem definitiva no horizonte da história”(SARRIS, 1975 p.)

Na ocasião do lançamento de seu *Django Livre (Django Unchained, 2012)*, o respeitado diretor Quentin Tarantino, em entrevista a Henry Louis Gates Jr., do site The Root.com, deu a seguinte declaração:

John Ford não é dos meus heróis do western americano, obviamente. Para dizer o mínimo, eu o odeio. Esqueça os índios sem rosto que ele matou como zumbis. Foram pessoas como estas que mantiveram viva esta ideia anglo-saxã de humanidade em comparação com o resto do mundo – e a ideia de que isso é besteira é muito nova em termos relativos. E você pode vê-lo no cinema dos anos 30 e 40 – ela ainda está lá. E mesmo nos anos 50⁹⁰.

Tarantino justifica seu argumento pelo fato de Ford ter atuado como membro da Klu Klux Klan em *O Nascimento de uma Nação*, em 1915. Questão decisiva para refletirmos sobre o pensamento das imagens fordianas sobre o *Outro*: seria John Ford um diretor racista?

Uma das primeiras e mais contundentes respostas veio de Kent Jones⁹¹, crítico de cinema do site *Film Comment.com*. Ele, inicialmente, recorda que Ford possuía antepassados celtas irlandeses, que não foram bem recebidos quando começaram a chegar nos Estados Unidos na década de 1840, e que essa memória familiar teve grande peso nos filmes de Ford. Sobre a passagem em que Tarantino menciona os “índios sem rosto que ele matou como zumbis”, o autor também lembra que ainda que os indígenas nos westerns fordianos não tenham a mesma profundidade que possuem nos filmes de Delmer Daves, são menos “sem rosto” do que nos filmes de muitos outros realizadores, tais como Howard Hawks, Raoul Walsh, Henry Hathaway, King Vidor, Jacques Tourneur etc.

Como fala Georges Didi-Huberman: “ora, quando encontramos uma resposta, caberia sempre reinterrogar a pergunta que a viu nascer, não se satisfazer com

⁹⁰ - Entrevista disponível em:

<http://www.theroot.com/articles/history/2012/12/django_unchained_trilogy_and_more_tarantino_talks_to_gates.6.html> acesso em 17 Fev. 2015.

⁹¹ - Crítica cinematográfica disponível em: <<http://www.filmcomment.com/article/intolerance-quentin-tarantino-john-ford>> acesso 17 Fev. 2015.

respostas”. Cientes, portanto, de que Ford não era o mais racista dentre todos os diretores que filmavam westerns, é preciso formular uma nova pergunta: por que justamente ele recebeu essa alcunha de racista? (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p.44)

Talvez isso explique pela estreita ligação que o diretor teve com o gênero (em especial, sua célebre frase: “Meu nome é John Ford, eu faço westerns”). Ao ver seus westerns de perto, podemos tomá-los como mera repetição das convenções do gênero: cowboys e índios, a Cavalaria orgulhosa enfrentando os selvagens, enfim, uma longa marcha triunfal da cultura anglo-saxã liderada por John Ford e John Wayne até os anos 1970. Ao estabelecer uma distância crítica, porém, vemos que as feições da imagem fordiana do *Outro* é bem mais complexa e provoca um pensar distinto do convencional. Principalmente, na forma como seus filmes nos provocam a pensar o medo do *Outro*, a incapacidade de diálogo entre essas distintas culturas que fizeram a história do Oeste americano. Ford, como poucos, entendia que o Oeste enquanto tradição inventada foi construído sobre as costas dos indígenas, que foram enganados e roubados, mortos, assassinados, massacrados e tudo o mais

Por que, então, insistimos em cobrar dos filmes uma leitura paliativa da história? Tal questão nos leva até uma cena em *Paixão dos Fortes* (1945), onde vemos o personagem Wyatt Earp (Henry Fonda), indignado ao descobrir que na cidade de Tombstone é permitido que índios bebam, expulsar do local a chutes o “pele-vermelha” embriagado. Comentando a cena, Miguel Marías é contundente:

Ford foi suficientemente realista como cineasta para respeitar os fatos, ambientes, suposições ou crenças dos períodos por ele representados, e não concedeu a seus personagens virtudes que seriam anacrônicas, nem lhes deu uma autoconsciência artificialmente moderna, que logicamente lhes faltava na época. Ford certamente não está louvando sua maneira [de Wyatt Earp] de manter a paz e a ordem. (...) Mesmo que Ford não assumisse essa posição contra um índio, impressionante para os espectadores de hoje – para o público europeu com certeza é uma atitude chocante e inaceitável -, eu certamente não pediria que Ford a criticasse ou se colocasse acima do personagem: ele poderia se limitar a mostrar sua posição com distanciamento, como uma informação adicional, que nos explica o que era considerado normal e aceitável naquele tempo. (...) Em vez disso, ele nos permite pensar por nós mesmos e perceber que o “racismo” em Tombstone era considerado uma maneira normal de lidar com o problema da ordem pública. (...) Um cineasta “progressista” refazendo *Paixão dos Fortes* hoje em dia provavelmente suprimiria tal cena, ou mudaria a atitude de Earp, evitando que seja considerada ofensiva à sensibilidade de parte do público de hoje (...). Com essa autocensura “politicamente correta”, o cineasta “progressista” empobreceria e falsificaria o

personagem de Earp e o ambiente histórico retratado (MARÍAS, 2010, 32-33).

Tal cena nos permite também, pensar o fanatismo racista de Ethan em *Rastros de Ódio*, que, como vimos, recebeu diversas objeções dos críticos da época. Como observa Richard Slotkin, o próprio Ford poderia ter evitado esse tipo de mal-entendido com a crítica e criá-lo a partir dos elementos tipicamente associados ao heroísmo do western: lacônica nobreza de gestos e ações (SLOTKIN, 1992, p. 472). Porém, se colocasse o público em uma posição confortável, Ford estaria falsificado o personagem e evitando o distanciamento brechtiano que o filme nos provoca⁹².

Talvez por isso, Ford tenha se mostrado tão incomodado quando o crítico francês Samuel Lachize perguntou-lhe o que achava das pessoas que viam aspectos racistas em seu trabalho:

As pessoas que dizem são loucas, insanas. Eu sou um nortista. eu detesto segregação e tenho empregado centenas de negros com os mesmos salários dos brancos. Eu tenho empresas de produção que pagaram uma tribo (sic) de índios, que estavam morrendo de fome, da mesma forma que os figurantes de Hollywood mais bem pagos e salvei-os. Racista, eu? Meus melhores amigos são negros: Woody Strode e meu empregado, que viveu comigo por 30 anos. Até fiz um filme que exaltou os negros. ... Não, eu não sou racista. Considero os negros como completamente americanos (FORD apud GALLAGHER, 2009, p. 469)

Numa linha argumentativa um pouco diferente, ele se defenderia outra vez: “acham que eu sou racista, mas no Arizona, no Novo México, vários sulistas vieram se estabelecer, e não é surpreendente que esses personagens nos meus filmes tenham sentimentos racistas” (FORD apud GARDNIER., 2010, 389-390). Justificou-se, também, dizendo que sempre foi simpático com os indígenas:

Minha simpatia sempre esteve com os índios. Você considera a invasão a Black and Tan na Irlanda [referência à Black and Tan, o esquadrão inglês formado para reprimir o movimento de independência na Irlanda, de onde vinham os familiares de John Ford] uma mancha na história inglesa? É sempre a mesma coisa. A Inglaterra faz isso, Hitler faz isso, Stalin também. Genocídio parece

⁹² - Para o cineasta Jean-Marie Straub, Ford seria o mais brechtiano dos cineastas devido a sua capacidade de “mostrar coisas que fazem as pessoas pensar...fazendo com que a plateia colabore com o filme” (STRAUB apud McBRIDE, 2011, p. 457). Tag Gallagher acredita que essa postura brechtiana da obra de Ford vai de encontro à tendência crítica que costumava delimitar o cinema “clássico” de Hollywood como um sistema monolítico que buscava mascarar a linguagem cinematográfica, a “mão do diretor”, com a intenção de criar uma “representação aparentemente direta do mundo real”, cujo objetivo seria entreter as plateias de uma forma que os impedisse de reconhecer seu próprio regime ideológico (GALLAGHER, 2010, p. 631-634).

ser um lugar-comum em nossos tempos (FORD apud GALLAGHER, 2009, p. 348).

Seria preciso, mais uma vez, refazer a questão central desse texto e pensar agora: como podemos viver e dialogar com essas imagens do cinema fordiano dada sua complexidade? Para além de encontrar “erros” históricos ou mesmo, como o faz Tarantino, julgar o diretor, é preciso oferecer novas categorias de pensamento para essas imagens. É preciso, como o fizemos, dialetizar, promover o choque dessas imagens com a tradição inventada do século XIX, uma forma de fazer com que as imagens do *Outro* no western fordiano provoquem um novo pensamento. Como acontece no depoimento da cineasta Jean-Marie Straub, em entrevista concedida em 1990:

Se você viu os últimos filmes de Ford, você entendeu melhor o que aconteceu na Argélia [movimento armado pela independência da Argélia dominada pela França que durou de 1954-1962] e no domínio da colonização em geral do que nos filmes que são pretensamente sobre esse tema. Nenhum homem tinha mais simpatia pelos índios do que Ford. Não se pode fazer um filme como *Crepúsculo de uma Raça* sendo racista. (STRAUB apud GARDNIER, 2010, p. 394)

Inspirados nos caminhos percorridos por Georges Didi-Huberman (2013b), foi preciso, portanto, voltar ao mais simples, às obscuras evidências do clichê, aos limites impostos pelo gênero western, à ligação de cada filme com seu tempo. Foi preciso deixar nesse momento tudo aquilo que acreditamos ver devido a facilidade de classificar, e voltar, a partir daí, ao que nosso saber não havia podido clarificar. A proximidade imediata do objeto, logo vimos, turvou nossa percepção. Deter-se aos clichês não é olhar, é contentar-se em decifrar o que haveria de ver. As imagens dos westerns fordianos não vivem em estreita *dependência* e *determinação* com a cultura americana e as exigências da indústria cinematográfica, mas sim, num constante e problemático diálogo. Ante essas confortáveis chaves do cofre que são os limites do gênero, da indústria e o “contexto” histórico, as imagens sintomáticas aparecem como relâmpagos, produzindo um instante em que uma voz recalcada, suspensa, esquecida, deixada subterraneamente à espera, finalmente, ressurgem.

Não contentamo-nos em reportar à autoridade dos textos da época, não produzimos um discurso meramente baseado em um contexto, em um *Zeitgeist*. A eficácia das imagens fordianas não estariam na possibilidade fácil desses empréstimos imediatos, contextuais. Mostramos, sim, que o contexto da época possui algum peso na obra, mas vimos também, que é substancialmente importante pensar as interrupções que

o artista opera nesse padrão discursivo. As imagens fordianas, de diferentes temporalidades, como vimos, dialogam entre si. Ford trabalha a imagem do *Outro*, pensando e, como diria George Didi-Huberman: “fazendo trabalhar a semelhança como um drama”. Em suas invenções figurativas, não importava imitar o estilo de vida e os acontecimentos da história indígena tal qual aconteceu (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 272). Como demonstra um depoimento de Henry Brandon, o intérprete de Scar, em *Rastros de Ódio*:

A língua indígena no roteiro foi escrita em uma tentativa de falar a fonética Comanche. Eu tinha um consultor técnico muito literário, um Navajo. Eu disse, 'Mr. Ford, se me fosse permitido alterar estas linhas em Navajo, eu poderia sentir algum tipo de veracidade'. (...) [A atitude de Ford foi:] 'Para o inferno com detalhes históricos. Dê-lhes o que eles esperam'. (BRANDON apud McBride, 2011, p. 566)

Ford era extremamente consciente da impossibilidade do cinema ressuscitar a verdade do passado. Ele acreditava que, se possível, seria necessário falsificar, mitificar personagens reais (como acontece com o Secretário do Interior Schurz, em *Crepúsculo de uma Raça*), suas tramas, para que assim pudesse reescrever a história a *sua* maneira. Ele sempre empreendia verdadeiros mergulhos no espírito da época representada nos seus filmes. Como revela Tag Gallagher⁹³, na noite anterior às filmagens, ele costumava escutar discos com canções do Oeste no século XIX, tentando imaginar como ele iria filmar cada plano. Seu objetivo, entretanto, não era a mera semelhança, a imitação, pois: “pouco importa a autenticidade quando se trata de construir *seu* mundo, aquele que o autor reivindica” (DANEY, 2010, p. 40).

Ford estava longe de ser um cineasta maniqueísta. Daí porque, seus filmes nos façam pensar a lógica de indivíduos que talvez não nos interessaríamos em conhecer, do *Outro*, do estranho, do desconhecido que nos causa repulsa e/ou fascínio. Seus filmes, como observa Miguel Marías:

nos permite que sejamos nós mesmos, sem que sejamos obrigados a concordar com Ford, e na maior parte das vezes mesmo sem poder ter certeza sobre o que ele realmente pensa (...) e assim possamos assumir uma posição moral perante o que nos é mostrado ou dito, o que, querendo ou não, envolve-nos no trabalho reflexivo que é ser espectador de cinema (MARÍAS, 2010, p. 35).

⁹³ - Entrevista disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/uma-conversa-com-tag-gallagher/>> Acesso em 02 Mar. 2015.

O interessante, portanto, não é mostrar que o cinema “fala de seu tempo”. Mas sim: “trata-se de estabelecer que o cinema faz o mundo, que ele deveria fazer o mundo. A história do cinema é a história da potência de fazer história” (RANCIÈRE, 2012, p. 65). A questão que procuramos compreender, por fim, foi de que forma os westerns faziam o *seu* mundo, a *sua* história, pensava o *seu Outro*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

ARKOMANIS, Hector. **The Iron Horse (1924)**. Film International, 14 de Agosto de 2013. Disponível em: <<http://filmint.nu/?p=8949>>. Acesso em 12 set. 2014.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

_____. “Pode um Filme Ser um Ato de Teoria?”. **Educação & Realidade**, v. 33, n. 1, 2006. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/educacaoerealidade/article/download/6684/3997>>. Acesso em 15 out. 2014.

ÁVILA, Arthur Lima de. **E da fronteira veio um pioneiro...**: a frontier thesis de Frederick Jackson Turner (1861-1932). Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História – Departamento de História, UFRGS, Porto Alegre, 2006.

_____. **Território Contestado**: a reescrita da história do Oeste norte-americano (c. 1985-c1995). Tese de Doutorado em História. Porto Alegre: UFRGS, 2010.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente**: pintura e experiência social na Itália da Renascença. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

_____. **Padrões de Intenção**: a explicação histórica dos quadros. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAZIN, André. **O Cinema**: Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**: para uma ciência da imagem. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

BLANCHETTE, Thaddeus Gregory. **Cidadãos e selvagens**: antropologia aplicada e administração indígena nos Estados Unidos, 1880-1940. Tese de Doutorado, PPGAS/Museu Nacional/UFRJ, 2006.

BOGDANOVICH, Peter. **John Ford**. Editorial Fundamentos, Madrid, 1983.

BOVEY, Seth. **Indian-Hating and Popular Culture: The Iconography of John Wayne in *The Searchers***. *Heritage of the Great Plains* 30(2), 1997, p. 15-26. Disponível em: <<https://esirc.emporia.edu/bitstream/handle/123456789/637/BoveyVol%2030%20Num%202.pdf?sequence=1>> Acesso em 03 Jan 2015.

BROWN, Dee. **O faroeste**. Rio de Janeiro: Record, 1974.

_____. **Enterrem meu coração na curva do rio**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**: Hollywood examina a história dos Estados Unidos. Brasília: UnB, 2002.

BUSCOMBE, Edward. **No tempo das diligências**. Rio de Janeiro, Rocco, 1996.

CASAS, Quim, **John Ford, el arte y la leyenda**, Dirigido por..., Barcelona, 1989.

CHAVES, Inês & THIÉL, Janice Cristine. O Último dos Moicanos: Uma leitura do processo transcultural vivenciado pelo personagem Nathaniel (Olho de Falcão/Longa Carabina). **Revista e-escrita**. vol. 4, 2013. Disponível em: <http://www.uniabeu.edu.br/publica/index.php/RE/article/viewFile/960/pdf_81> Acesso em 01 ago. 2014.

COLONNESE, Tom Grayson. “Native American Reactions to The Searchers”. In: **The Searchers: Essay and Reflections on John Ford’s Classic Western**. Eds. Arthur M. Eckstein and Peter Lehman. Detroit: Wayne State University Press, 2004, p. 335-342.

CRONIN, Michael. **Translation goes to the movies**. London: Routledge, 2009.

DANEY, Serge. “John Ford”. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Raphael (orgs.) **Jonh Ford**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010. pág. 39-47.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Ante el tiempo**: historia del arte y anacronismo de las imágenes. 3ª ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011

_____. **A imagem sobrevivente**: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.

_____. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013b.

ELIAS, Nobert & SCOTSON, John. **Os Estabelecidos e os Outsiders**: Sociologia das Relações de Poder a partir de uma Pequena Comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

ELLIS, Matthew Sean. “Good Work, Soldiers!!” Proclaimed Frederic Remington, when told of the Massacre of the Sioux at Wounded Knee. In: **Bloody Savages/White Invaders**: Imagens of the Other in Non-Native and Native Art. Wisconsin, 2011. Tese (Mestrado em História da Arte) – University of Wisconsin, 2011. p. 25-28.

FAGEN, Herb. **The Encyclopedia of Westerns**. New York: Facts On File, 2003.

FELDMAN, A. K. T. **As muitas plumagens do pássaro vermelho**: resistência e assimilação na obra de Zitkala-As. São José do Rio Preto, 2011. 220p. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Federal Paulista “Júlio Mesquita Filho”.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, J., NORA, P. (Orgs.). **História: novos objetos**. Trad.: Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.

FORD, John. “A Propósito de No Tempo das Diligências”. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Raphael (orgs.) **Jonh Ford**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010. pág. 367-383.

GALLAGHER, Tag. **John Ford: El Hombre y su cine**. Madrid: Ediciones Akal S. A., 2009.

_____. “O Estilo em John Ford”. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Raphael (orgs.) **Jonh Ford**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010. pág. 75-111.

_____. “Cinco Westerns”. In: GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Raphael (orgs.) **Jonh Ford**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010. pág. 241-262.

GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Raphael (orgs.) **Jonh Ford**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010.

GRAFF, Peter A. **Indian Identity: Case of studies of three John Ford narrative western films**. Tese de Doutorado (Musicologia), The Pennsylvania State University, 2013.

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

HOBSBAWN, E.; RANGER, T. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOWZE, William C. **The Influence of Westernpanting and Genrepanting on the Films of John Ford**. (Dissertação). University of Texas at Austin, 2011. Disponível em: < http://archive.org/stream/ost-art-coll11357/coll11357_djvu.txt > Acesso 19 Nov. 2014.

HUI, Arlene. “The racial frontier in John Ford’s The Searchers”. **Revista Complutense de Historia da América**, v. 30, 2004, p. 187-207. Disponível em: <<http://internationalpsychoanalysis.net/wp-content/uploads/2014/12/TheSearchers.pdf>>. Acesso 15 Jan. 2015.

KALINAK, Kathryn. **How the West Was Sung: Music in the Westerns of John Ford**. Berkeley: University of California Press, 2007.

MARCONDES, Ciro Inácio. **A dessimbolização do faroeste**. Casa (Araraquara), v. 7, p. 1-13, 2009. Disponível: < <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/1771/1434> > Acesso 13 Jun 2014.

MARUBBIO, M. Elise. **Killing the Indian Maiden: Images of Native American Women in Film**, Lexington/KY: University Press of Kentucky, 2006.

McBRIDE, Joseph. **Searching for John Ford**, Univ. Press of Mississippi, 2011.

McBRIDE, Joseph; WILMINGTON, Michael. “Rastros de Ódio” In GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Raphael (orgs.) **Jonh Ford**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010. pág. 277-290.

McDONOUGH, Kathleen A. “*Wee Willie Winkie Goes West: The Influence of the British Empire Genre on Ford’s Cavalry Trilogy.*” In **Hollywood’s West: The American Frontier in Film, Television, and History**. Lexington: University Press of Kentucky, 2005, p. 99-114.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de . Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf> acesso em 19/03/2014 >. Acesso em 15 Abr. 2014.

NELSON, John T. **The Berkhofer Duality Revealed in the Western Films of John Ford and John Wayne**. James Madison University (n.d.), 2007. Disponível em: <http://www.jmu.edu/history/mhr/wm_library/2007_-_1_John_T._Nelson.pdf>. Acesso em 12 Dez. 2014.

NUNES, Jorge Eduardo Radburn. **A reabilitação da imagem dos índios no cinema americano: desde 1970 até hoje**. Lisboa, 2008. Dissertação (Mestrado em Cinema e Literatura Norte-Americana) – Departamento de Estudos Anglísticos, Universidade de Lisboa, 2008.

PEREIRA, Allan Kardec da Silva. **Uma Cidade em Ruínas: representações decadentes de Nova York em Taxi Driver (1976)**”. Monografia (Bacharelado em História) – Unidade Acadêmica de História, Universidade Federal de Campina Grande, 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. A Mise-en-scène realista: Renoir, Rivette e Michel Mourlet In: **XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE.1**, 2012, v.1, p. 53-68. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-enSceneSiteRealista.pdf> >. Acesso em 12 Dez. 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **Espectador Emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

_____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **A Fábula Cinematográfica**. Campinas, SP: Papius, 2013.

REBELO, Maria Raquel G. D. P. **Entre a Civilização e a Selvageria: Os estereótipos do nativo americano em Brave New World de Aldous Huxley**. Porto, 1999. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo-Americanos) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999.

REILLY, Hugh J. **The Frontier Newspapers and the Coverage of the Plains Indian Wars**. Santa Barbara, CA: Praeger, 2010.

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

RONDA, James P. **Lewis and Clark Among the Indians**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1984.

SANTIAGO JR., Francisco das C. F. **Imagens do Candomblé e da Umbanda: etnicidade e religião no cinema brasileiro nos anos 1970**. Niterói, 2009. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2009.

SAID, Edward. **Cultura e imperialismo**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

SAMAIN, Etienne. (org.). **Como pensam as imagens?** Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2012.

SARRIS, Andrew. **The John Ford Movie Mystery**, Indiana University Press, Bloomington & London, 1975.

SCHATZ, Thomas. “Stagecoach and Hollywood’s A-Western Renaissance”. In: GRANT, Keith. **John Ford’s Stagecoach**. Cambridge: Cambridge UP, 2003, p. 21-48.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. SP, Cosac & Naify, 2006.

SIMMON, Scott. **The Invention of the Western Film: A Cultural History of the Genre’s First Half-Century**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SKLAR, Robert. **História social do cinema americano**. São Paulo: Cultrix, 1975.

SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-century America**. New York: Atheneum, 1992.

_____. **The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization, 1800-1890**. Univ. of Oklahoma Press: Norman, 1985

SMITH, Henry Nash. **Virgin Land: The American West as Symbol and Myth**. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts/London, 1995.

SMITH, J. E. “The New Western History in 1931 – RKO and the Challenge of Cimarron” in **Hollywood's West: The American Frontier in Film, Television, and History**. Edited by Peter C. ROLLINS and John E. O'CONNOR. Lexington: University Press of Kentucky, 2005.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. SP: Papyrus, 2003.

STARR, Kevin. **Inventing the Dream: California Through the Progressive Era**. New York: Oxford University Press, 1985.

DAGLE, Joan. “Linear Patterns and Ethnic Encounters in the Ford Western”. In STUDLAR, Gaylyn; BERNSTEIN, Matthew. **John Ford Made Westerns: Filming the Legend in the Sound Era**. Blomington: Indiana University Press, 2001, p. 102-131.

TARNÓC, András. “Narratives of Confinement: Revisiting the Founding Myths of American Culture”. **Americana: E-Journal of American Studies in Hungary**, vol. 7, n. 1, Primavera, 2011. Disponível em: <<http://americanajournal.hu/vol7no1/tarnoc>>. Acesso em 07 Out. 2014.

TELOTTE, J. P. “A Little Bit Savage’: Stagecoach and Racial Representation”. In **John Ford’s Stagecoach**. Cambridge: Cambridge UP, 2003, p. 113-131.

THIÉL, Janice Cristine. **Pele Silenciosa, Pele Sonora: A Construção da Identidade Indígena Brasileira e Norte-Americana na Literatura**. Curitiba, 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, 2006.

URKIJÓ, Francisco Javier. **John Ford**. Madrid: Cátedra, 1991.

VAREL, David A. **Defusing Labor Radicalism: The Dime Novel Outlaw and Modernity, 1877-83**. Center of American West: University of Colorado, 2011. Disponível em: <<http://centerwest.org/wpcontent/uploads/2011/04/firstgraduatenonfictionvarel.pdf>> Acesso em 15 fev. 2014.

VERHOEFF, Nanna. **The West in Early Cinema: After the Beginning**. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2006.

WHITE, Richard. “Frederick Jackson Turner and Buffalo Bill”. In WHITE, Richard & LIMERICK, Patrícia. **The Frontier in American Culture**. Berkeley: University of California Press, 1994, p. 7-55.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência**. 3ªed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. John Ford e os heróis da transição no imaginário do western. **Novos estudos – CEBRAP**, São Paulo, n. 100, Nov. 2014. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002014000300171&lng=en&nrm=iso>. Acesso 15 Fev. 2015.

REFERÊNCIAS CINEMATOGRAFICAS

Obras Analisadas:

O Cavalo de Ferro (*The Iron Horse*), John Ford, Estados Unidos, 1924, 133 min., p&b. No Tempo das Diligências (*Stagecoach*), John Ford, Estados Unidos, 1939, 96 min., colorido.

Sangue de Herói (*Fort Apache*), John Ford, Estados Unidos, 1948, 125 min., p&b. Legião Invencível (*She Wore a Yellow Ribbon*), John Ford, Estados Unidos, 1949, 103 min., colorido.

Rio Grande, John Ford, Estados Unidos, 1950, 105 min. p&b.

Caravana de Bravos (*Wagon Master*), John Ford, Estados Unidos, 1950, 86 min. p&b.

Rastros de Ódio (*The Searchers*), John Ford, Estados Unidos, 1956, 119 min., colorido.

Terra Bruta (*Two Rode Together*), John Ford, Estados Unidos, 1961, 109 min., colorido.

Crepúsculo de uma Raça (*Cheyenne Autumn*), John Ford, Estados Unidos, 1964, 154 min., colorido.

Obras Citadas:

Taxi Driver, Martin Scorsese, Estados Unidos, 1976, 113 min., colorido.

Flechas de Fogo (*Broken Arrow*), Delmer Daves, Estados Unidos, 1950, 93 min., colorido.

Renegando Meu Sangue (*Run of the Arrow*), Samuel Fuller, Estados Unidos, 1957, 86 min., colorido.

O Grande Roubo do Trem (*The Great Robbery Train*), Edwin S. Porter, Estados Unidos, 1903, 12 min., p&b.

His Last Game, IMP, Estados Unidos, 1909, 12 min., p&b.

Custer's Last Fight, Francis Ford, Estados Unidos, 1912, 30 min., p&b.

The Girl from Montana, Gilbert M. 'Broncho Billy' Anderson, Estados Unidos, 1907, 2 min., p&b.

The Call of the Wild, D. W. Griffith, Estados Unidos, 1908, 16 min., p&b.

Cabiria, Giovanni Pastrone, Itália, 1914, 148 min., p&b.

The Battle of Gettysburg, Thomas H. Ince, Estados Unidos, 1913, 50 min., p&b.

Os Bandeirantes (*The Covered Wagon*), James Cruze, Estados Unidos, 1923, 98 min., p&b.

O Cantor de Jazz (*The Jazz Singer*), Alan Crosland, Estados Unidos, 1927, 88 min., p&b.

Agora ou Nunca (*The Virginian*), Victor Fleming, Estados Unidos, 1929, 91 min. p&b.

Cimarron, Wesley Ruggles, Estados Unidos, 1931, 123 min. p&b.

Jesse James, Henry King, Estados Unidos, 1939, 106 min., colorido.

Uma Cidade que Surge (*Dodge City*), Michael Curtiz, Estados Unidos, 1939, 104 min., colorido.

Aliança de Aço (*Union Pacific*), Cecil. B. DeMille, Estados Unidos, 1939, 135 min., p&b.

O Delator (*The Informer*), John Ford, Estados Unidos, 1935, 91 min., p&b.
Horas Amargas (*The Plough and the Stars*), John Ford, Estados Unidos, 1936, 72 min., p&b.

Maria Stuart (*Mary of Scotland*), John Ford, Estados Unidos, 123 min., p&b.
A Mocidade de Lincoln (*Young Mr. Lincoln*), John Ford, Estados Unidos, 1939, 100 min., p&b.

Ao Rufar dos Tambores (*Drums Along the Mohawk*), John Ford, Estados Unidos, 1939, 104 min., colorido.

As Vinhas da Ira (*The Grapes of Wrath*), John Ford, Estados Unidos, 1940, 128 min., p&b.

Como Era Verde Meu Vale (*How Green Was My Valley*), John Ford, Estados Unidos, 1941, 118 min., p&b.

Homem que Matou o Facínora (*The Man Who Shot Liberty Valance*), John Ford, Estados Unidos, 1962, 123 min., p&b.

Depois do Vendaval (*The Quiet Man*), John Ford, Estados Unidos, 1952, 129 min., colorido.

Queridinha da Vovó (*Wee Willie Winkie*), John Ford, Estados Unidos, 1937, 100 min. p&b.

A Batalha de Midway (*The Battle of Midway*), John Ford, Estados Unidos, 1942, 18 min., p&b e colorido.

December 7th, John Ford, Estados Unidos, 1943, 82 min., p&b.

Lanceiros da Índia (*The Lives of a Bengal Lancer*), Henry Hathaway, Estados Unidos, 1935, 109 min., p&b.

A Carga da Brigada Ligeira (*The Charge of the Light Brigade*), Michael Curtiz, Estados Unidos, 1936, 115 min., p&b.

A Luz Que Se Apaga (*The Light that Failed*), William Wellman, Estados Unidos, 1939, 97 min. p&b.

Gunga Din, George Stevens, Estados Unidos, 1939, 117 min., p&b.

Paixão dos Fortes (*My Darling Clementine*), John Ford, Estados Unidos, 97 min., p&b.

O Intrépido General Custer (*They Died with Their Boots On*), Raoul Walsh, Estados Unidos, 1941, 140 min., p&b.

Directed by John Ford, Peter Bogdanovich, Estados Unidos, 110 min., 1971, colorido e p&b.

O Levante dos Apache (*The Battle at Apache Pass*), George Sherman, Estados Unidos, 85 min., 1952, colorido.

Juiz Priest (*Judge Priest*), John Ford, Estados Unidos, 80 min., 1934, p&b.

O Sol Brilha na Imensidão (*The Sun Shines Bright*), John Ford, Estados Unidos, 1953, 90 min., p&b.

Mister Roberts, John Ford, Estados Unidos, 1955, 123 min., colorido.

Rio Vermelho (*Red River*), Howard Hawks, Estados Unidos, 1948, 133 min., p&b.

Areias de Iwo Jima (*Sands of Iwo Jima*), Allan Dwan, Estados Unidos, 1949, 100 min., p&b.

Hondo, John Farrow, Estados Unidos, 1953, 83 min., colorido.

Tudo que o Céu Permite (*All that Heavens Allows*), Douglas Sirk, Estados Unidos, 1955, 89 min., colorido.

Ramona, D. W. Griffith, Estados Unidos, 1910, 17 min., p&b.

Alma Cabocla (*The Vanish American*), George B. Seitz, Estados Unidos, 1925, 110 min., p&b.

Pele Vermelha, Alma de Neve (*Redskin*), Victor Schertzinger, Estados Unidos, 1929 min., p&b.

Mogambo, John Ford, Estados Unidos, 1953, 116 min., colorido.

The Pervert's Guide to Ideology, Sophie Fiennes, Inglaterra e Irlanda, 2012, 134 min., colorido.

Reel Injun, Neil Diamond, Catherine Bainbridge e Jeremiah Hayes, Canadá, 2009, 85 min., colorido e p&b.

GLOSSÁRIO DE TERMOS CINEMATOGRAFICOS⁹⁴

Cinema Mudo: epíteto criado com a invenção do “cinema falado”, foi uma época do cinema, que acabou por volta de 1930. No que diz respeito aos aspectos estéticos e críticos, a ausência de falas audíveis caminhava junto com o desenvolvimento de procedimentos visuais que seriam poucas vezes utilizados no cinema falado.

Cinema Clássico: Pode ser entendido como um período da história do cinema, uma norma estética e, até mesmo, uma ideologia, que vai da década de 1920 até os anos 1950, quando o desenvolvimento da TV (que quebra a hegemonia midiática do cinema) e a emergência dos “cinemas novos” (que rompem com o estilo de “transparência”), na Europa e no chamado “Terceiro Mundo”.

Composição: Nas artes plásticas, a composição seria a organização da superfície da imagem. Teóricos da época do cinema mudo retomaram o conceito pensando-o como: disposição geral das linhas, movimento de conjunto, arranjo das luzes e das sombras, harmonia das cores, colocação das personagens e dos objetos, “atmosfera afetiva” da ação representada etc.

Enquadramento: Os termos “enquadrar” e “enquadramento”, caros à pintura e a fotografia, são retomados no cinema para designar o conjunto do processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que possui um certo campo visto de um certo ângulo. Dentre os mais usados, poderíamos citar o *plongée*, quando o objeto é filmado de cima; *contra-plongée*, quando ele é filmado de baixo, enquadramento oblíquo, frontal, fechado etc.

Expressionismo: As definições cinematográficas do conceito, baseiam-se, em sua maioria, em filmes alemães do período anterior à Segunda Guerra Mundial e centram-se em alguns elementos, como o tratamento da imagem como “gravura” (o forte contraste preto e branco), cenários bastante gráficos, além do tema da revolta contra a autoridade.

Gag: Forma breve, relativamente autônoma, que em si não é própria ao filme. Opera uma resolução incongruente e surpreendente de uma situação impossível.

Montagem: Embora seu papel seja diferente de acordo com o filme, sua função narrativa está relacionada à mudança de planos, o que corresponde a uma mudança de pontos de vista. Seu objetivo também é guiar o espectador, permitindo-lhe (ou não) seguir a narrativa.

Plano

- a) **Plano aberto:** A câmera fica distante do objeto, de modo que ele ocupa uma pequena parte do cenário. É considerado um plano de “ambientação”.
- b) **Plano Médio:** A câmera está a uma distância média do objeto, que ocupa uma parte considerável do ambiente, deixando algum espaço ao seu redor. É considerado um plano de “posicionamento” e “movimentação”.

⁹⁴ - As definições de todos os termos do glossário, exceto *mise-èn-scene*, foram retiradas de: AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas: Papyrus, 2003.

- c) **Plano Fechado (*Close up*):** A câmera fica bem próxima ao objeto, que ocupa quase todo o ambiente. É um plano de “intimidade” de “expressão”.

Mise-èn-scene: Como aponta Fernão Pessoa Ramos: “o conceito de 'mise-en-scène' define, entre outros elementos, o espaçamento de corpos e coisas em cena. Mise-en-scène no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço. (...) Define-se na figura do sujeito que se oferece à câmera na situação de tomada, interagindo com outrem que, por trás da câmera, lhe lança o olhar e dirige sua ação” (RAMOS, 2012, p. 53).

Ponto de Vista: O ponto real ou imaginário a partir do qual cada plano foi filmado.

Sequência: é um momento facilmente isolável da história contada no filme: um sequenciamento de acontecimento, em vários planos, cujo conjunto é fortemente unitário.