

## **The Searches ou o Western americano por excelência?**

Rafael Hansen Quinsani \*

César Almeida \*\*

### **Resumo:**

Este artigo analisa o gênero do *Western* tendo como centro da análise o filme *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, de John Ford, 1956). São explorados o desenvolvimento do gênero e sua correlação com o contexto histórico, bem como o contexto retratado nos filmes.

### **Palavras-chave:**

Western, História dos Estados Unidos; Cinema-História.

### **Abstract:**

This article examines the Western genre, using the film *The Searchers* (John Ford, 1956) as the center of its analysis. The development of the genre, its correlation with the historical context and the same context as portrayed in movies are also explored.

**Keywords:** Western, U.S. History, Cinema-History.

*What makes a man to wander?*

*What makes a man to roam?*

*What makes a man leave bed and board*

*And turn his back on home?*

*Ride away, ride away, ride away*<sup>1</sup>

Ao longo dos últimos séculos a força e a presença dos Estados Unidos da América ao redor da terra lançaram sua sombra sobre territórios físicos e imaginários. A invenção do cinematógrafo no final do século XIX e sua rápida expansão permitiu ao filme um alcance nunca vivenciado pela arte e pelo entretenimento. O rápido desenvolvimento da linguagem cinematográfica e a produção de milhares de filmes ao redor do mundo logo levou o cinema a lançar suas luzes para o passado, para a história e para o meio social, de forma analítica e

---

\* Mestre em História pela UFRGS. Co-organizador, juntamente com Cesar Augusto Barcellos Guazzelli, Charles Sidarta Machado Domingos e José Orestes Beck do livro "A Prova dos 9: a História Contemporânea no Cinema". Autor de capítulos de livros e diversos artigos em periódicos especializados [rafarhq@yahoo.com.br](mailto:rafarhq@yahoo.com.br)

\*\* Escritor e Crítico de cinema. Autor do livro *O cemitério perdido dos filmes B*. [sartanawest@ig.com.br](mailto:sartanawest@ig.com.br)

<sup>1</sup> O que faz um homem vaguear? / O que faz um homem andar sem destino? / O que faz um homem deixar cama e mesa / E virar as costas para o lar? / Cavalgando, cavalgando, cavalgando

interpretativa. O gênero do *Western* ao retratar a formação histórica e o processo de expansão e consolidação da nação norte-americana, constitui-se num dos melhores exemplos desse olhar analítico e interpretativo efetuado sobre o passado, desempenhando um papel crucial na formação pedagógica das sensibilidades históricas de várias gerações. Questões referentes à formação da identidade nacional, racial e cultural permeiam um grande número de películas realizadas ao longo do século XX. Robert Burgoyne destaca que estas questões têm surgido como tópico no final do século XX, tornando o passado uma área contestada na qual a narrativa das pessoas excluídas dos relatos tradicionais se articulam com a tradição dominante. Neste processo, o cinema atua reescrevendo cinematograficamente a História. Os filmes iluminam um desejo de refazer a ficção dominante e interrogam as reservas de imagens que moldam este domínio (BURGOYNE, 2002, p.). Mas será que somente filmes realizados no final do século XX protagonizam esse papel de reescrita e questionamento da História? Ao analisarmos o filme *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, John Ford, 1956), realizado em 1956, pelo cineasta John Ford, destacaremos como esta película apresenta uma visão diferenciada do Oeste e do *Western* ao abordar os conflitos culturais e étnicos presentes na formação norte-americana.

Num viés metodológico, Sylvie Lindeperg desenvolve a concepção do Cinema-Eco, onde as representações cinematográficas anteriores a uma determinada película compõem um estoque de imagens já disponíveis sobre o passado representado e que povoa um determinado universo mental. Seu método é reunir camadas de escritas de um filme: roteiros, decupagens, orçamentos, censuras, correspondências entre cineastas. As mesmas permitem ler disputas cristalizadas “em torno do filme no seu fazer-se” (LINDEPERG, 2009, p. 284). Para a análise de *Rastros de Ódio*, as camadas abordadas serão a história do gênero do *Western*, algumas apreciações sobre o oeste retratado, a formação e as obras de John Ford e os elementos narrativos que constituem a película.

### **O *Western* por sua excelência**

O *Western* constitui-se no gênero mais representativo do cinema e da cultura cinematográfica norte-americana, cujo legado sobrevive além do *The End* de cada filme assistido. Uma das definições mais clássicas afirmava que o *Western* era “o cinema americano por excelência”, porque cinema é movimento e são elementos do gênero a cavalaria, o tiroteio, a paisagem, a manada e os personagens tomados como inseparáveis do quadro geográfico (BAZIN, Apud RIEUPEYROUT, 1963, p. 8). Mesmo que estes elementos possam ser encontrados fora do *Western*, no interior do gênero eles simbolizam sua realidade profunda que é o mito, e o “*Western* é a união do mito com um meio de expressão” (BAZIN, Apud RIEUPEYROUT, 1963, p. 9).

A base das histórias abordadas pelos filmes foi influenciada pelas baladas que abordavam diversas temáticas, dentre elas a rotina do *cowboy*, o medo da perda da terra e o rancor com os outros povos. Da literatura, autores como David Thoreau, James Fenimore Cooper, Washington Irving e Mark Twain colaboraram na divulgação das histórias do oeste. Estas baladas e livros caracterizam esta jornada por um país novo que busca imortalizar seu passado recente conjugado com as influências mais antigas e européias. Os primeiros

*Westerns* realizados no final do século XIX e no início do século XX são um prolongamento destes elementos.

Mas toda essa História não garantiu unanimidade ao gênero, desprezados por muitos pela sua simplicidade, infantilidade e principalmente pela invenção do real histórico retratado. Ao analisarmos o gênero precisamos ter em conta que a relação do *Western* com o real histórico é dialética e não direta. Pensado dentro de uma caracterização de arquétipos, evidencia-se de maneira geral, quatro antinomias: dentro-fora; bem-mal; força-fragilidade e selva-civilização. São heróis que salvam o grupo social a que pertencem, mesmo que momentaneamente, de um vilão maior. São arquétipos desenvolvidos pela sociedade, que cria os mitos que necessita. O cinema não prolonga um arquétipo, ele entra em sintonia com protótipos de formas humanas de existir, reposicionando os mitos. Neste esquema arquetípico *Pater* encarna a origem, o histórico social do ser, o poder, Deus, o Capital. *Filius* caracteriza o herói, a síntese do trabalho vivo. *Diabolus* é o negativo, a morte e o prazer, o trabalho morto. *Spiritus* é a negação da negação, o feminino, o tempo livre. Aplicando esta estrutura ao gênero do *Western*, encontramos: os E.U.A. como *Pater*; o herói como *Filius*; os índios como *Diabolus*; e a natureza, as mulheres e a amizade como o *Spiritus* (CANEVACCI, 1990).

Dos elementos que compõem o gênero, o herói é a figura mais emblemática. Na maioria das vezes ele encarna o *Westerner*, o homem do oeste, onde se funde a dimensão humana com o épico, que amplia a lenda sobre suas proezas. Esta entidade vem de longe, carrega poucas coisas, tem um passado enigmático, e muitas vezes é perseguido pela justiça. Sua destreza se soma a uma masculinidade charmosa e a um intenso vigor físico. É lacônico. É dotado de uma força moral que se une com sua força física. Anda só ou acompanhado por uma figura cômica e, na maioria das vezes, é aquele que pode tomar as leis com as próprias mãos (SOUZA, 2009). Entre os mais simbólicos encontra-se Shane, personagem de Alan Ladd.

As mulheres, nos *Westerns*, são dignas de amor e de piedade. São provedoras, doadoras de vida, e, por guardarem o futuro físico, precisam ser protegidas. Elas carregam a base moral da família, e mesmo não aparecendo em cena tanto quanto o herói, a mulher ocupa uma posição vital no nível simbólico. Em muitos casos ela é causa e motivo da ação. Algumas realizam a função de redentoras, funcionando como elemento de redenção para o herói, numa reflexão aos ideais de cavalaria medievais. Outras podem refletir Lilith, a personagem da mitologia hebraica que se rebelou ante a dominação masculina (FERNÁNDEZ, 2007, p.1-15). A personagem de Joan Crawford em *Johnny Guitar* (*Johnny Guitar*, Nicholas Ray, 1954) é um exemplo da representação desta rebelião, que busca inclusive libertar-se da dominação econômica masculina. A mulher pode ser também a civilizadora quando casa com um mestiço ou quando domestica o homem, levando-o a deixar para trás seu passado e o obrigando a lavrar seu futuro. Nesse sentido, a atuação feminina em alguns filmes questiona a visão patriarcal imposta pela sociedade.

O olhar cinematográfico foi marcado pelo caráter patriarcal em relação à mulher. O olhar masculino atuou com um poder controlador sobre o discurso e o desejo. O cinema produzido em diversos países articulou-se desta forma, mas, é sem dúvida, na esfera

hollywoodiana que ele ficou mais destacado e foi difundido mais amplamente. É nas décadas de 1930 e 1940 que os mecanismos de controle exercem mais força. Nos anos 1950 tem início um desmoronamento destes mecanismos, que pode ser percebido nas películas pelos respingos de sexualidade, reconhecendo a força do perigo da sexualidade feminina que emanava no meio social. Diversos filmes apresentam e reafirmam o homem na sua superioridade econômica e social, outros destacam a imagem da mulher como do fetiche e o filme *Noir* (MATTOS, 2001, p. 11-113)<sup>2</sup> destaca a sexualidade explícita, caracterizada como algo maligno que deve ser destruído. Muitos filmes *Noir*, por não apresentarem relações familiares "normais" em seus enredos acabam destacando a mulher como portadora de uma postura independente. Todavia, estas mulheres muitas vezes dependem dos personagens masculinos para sobreviver e partilham do cinismo destes, o que transforma a independência num produto de degradação moral. Nos desvairados anos 60, estes mecanismos não funcionam mais. Muitos filmes apresentam cenas de estupro onde não mais se encobre o uso do falo como meio de dominação. Mais do que uma liberação, o que as imagens cinematográficas apresentam é uma resistência, pois as mulheres buscam satisfazer-se e com isso levam os homens a confrontar-se com seus medos, com a própria sexualidade feminina. Nestas diferentes décadas, os signos *hollywoodianos* estavam carregados da ideologia patriarcal que sustentava as estruturas sociais. Desse modo, o cinema estrutura três instâncias de olhares masculinos: o olhar da câmera, dos realizadores; o olhar do homem dentro da narrativa; e o olhar do espectador masculino (KAPLAN, 1995)<sup>3</sup>.

A história do gênero começa com a obra *O grande roubo do trem*, (*The Great Train Robbery*, Edwin Porter, de 1903), que antes de ser um *Western* podia ser caracterizado como telejornalismo, pela sua proximidade temporal com o contexto retratado. O período compreendido entre 1903 e 1910 constitui-se na infância do gênero, onde o oeste filmado constitui-se num espetáculo para o leste, abordados em tom de documentário. De 1910 a 1920 o cinema começa a constituir uma linguagem própria com D.W. Griffith, que realiza vários "Westerns militares". Há dois eixos temáticos nos filmes produzidos neste período: o ciclo de obras realizadas até 1915, que abordam a Guerra da Secessão, e o ciclo de filmes realizados até o final da década abordando a fronteira e seus pioneiros. Da década de 1920

---

<sup>2</sup> Os filmes denominados *Noir* foram produzidos ao longo das décadas de 1940 e 1950 nos EUA. A expressão *Noir* foi inventada pelos críticos franceses para designar um grupo de filmes com enfoque criminal e que eram caracterizados por algumas particularidades temáticas e visuais que os distinguem dos demais. A expressão *Noir* foi retirada da série de livros *Noire*, publicados pela Gallimard, com temáticas policiais. Cinematograficamente estes filmes apresentavam como elementos: a narração em primeira pessoa, a presença da mulher fatal e um profundo pessimismo e niilismo dos personagens. Estes componentes tendem a desorientar o espectador, introduzindo um elemento de insegurança que o insere na trama. Grande parte dos elementos estéticos está baseada no cinema expressionista alemão produzido no início do século XX. Os roteiros eram inspirados nos *pulps* magazines, revistas publicadas em papel barato e nos romances policiais de diversos autores, entre eles Dashiell Hammett.

<sup>3</sup> O estudo de Ann Kaplan destaca no primeiro caso o filme *A dama das Camélias* (*Camille*, de George Cukor, 1936), no segundo *A Vênus loira* (*Blonde Venus*, de Joseph Von Sternberg, 1932) e no terceiro *A dama de Xangai* (*The Lady from Shanghai*, de Orson Welles, 1948). Para a análise da década de 1960 a autora utiliza o filme *A procura de Mr. Goodbar* (*Looking for Mr. Goodbar*, de Richard Brooks, 1977) além dos filmes feitos por cineastas femininas independentes nos Estados Unidos e na Europa. Para uma abordagem sobre a atuação feminista, ver o capítulo sobre o filme *Libertárias*, de Vicente Aranda, em QUINSANI, Rafael Hansen. *A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação Cinema-História e a Guerra Civil Espanhola*. 221 f. Porto Alegre, UFRGS, 2010, Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

até a década de 1930, realizam-se muitos filmes cujo destaque são coreografias e acrobacias dos protagonistas. A inserção do som marcou os filmes produzidos até 1939, e o principal desafio técnico era a equalização das danças, tiros e flechadas. Outra dificuldade era filmar em locações abertas devido a limitação dos microfones. A realização de *No tempo das diligências* (*Stagecoach*) por John Ford, em 1939, marca uma diferenciação com os outros *Westerns* realizados até este período. Com um roteiro mais acabado, Ford foi além do tiroteio, ao abordar a construção moral, social e psicológica da sociedade por meio dos personagens presentes na diligência<sup>4</sup>.

Com o início da Segunda Guerra Mundial o gênero enfrenta uma grande concorrência com os filmes de guerra. Neste período foram realizados os *Westerns* tradicionais (como os filmes sobre Búfalo Bill) e surgiu um novo tipo de *Western*, chamado de *Super-Western*, ou *Western* de tese. Esses filmes refletiam sobre o próprio gênero, a tal ponto que "as vísceras mitológicas do *Western* são autopsiadas" (PERDIGÃO, 1985, p.19). São exemplos deste estilo: *Consciências mortas* (*The Ox-Bow Incident*, William Wellman, 1943) *O Galante aventureiro* (*The Westerner*, William Wyler, 1940) *O proscrito* (*The Outlaw*, Howard Hughes, 1943) *Shane* (George Stevens, 1953). Mas, é *Matar ou morrer* (*High Noon*, Fred Zinnemann, de 1952), um dos títulos mais emblemáticos deste subgênero. Nesta obra de Fred Zinneman o herói interpretado por Gary Cooper é abandonado por todos os moradores de sua cidade para o confronto com um cruel bandido libertado da cadeia. Sozinho frente ao perigo, o herói tem medo, sentimento ausente nos filmes tradicionais do gênero.

Com o final da Segunda Guerra Mundial a produção de *Westerns* é retomada, mas nas décadas seguintes ela começa a decair. Contudo, fora dos E.U.A. um novo tipo de *Western* começa a surgir. Um dos mais destacados exemplos é o *Spaghetti Western*. Na década de 1960, o impacto e o fascínio pelo *Western* não são apagados na Europa. Num processo de circulação cultural ele é reinventado, despontando como um dos gêneros de maior sucesso de público. Filmados externamente na região da Almeria da Espanha (a grande maioria) e internamente na *Cinncittá* em Roma, este gênero segue a tendência do estúdio de produzir seriados (os épicos "sandália e espada", os filmes de horror e as sátiras de James Bond são alguns exemplos de destaque). Sua influência também se encontra no Neo-realismo, seja na experiência profissional ou na herança estética. A influência do Neo-realismo se estende pelo mundo, chegando ao Brasil, onde surge o Cinema Novo e ganha destaque a temática do cangaço. Com Glauber Rocha verificamos uma ruptura estética e temática, ao abordar o cangaceiro como o indivíduo passível de protagonizar a Revolução pela sua experiência rebelde. Também do oriente, principalmente de Akira Kurosawa, compõem-se o arcaísmo estético. A abordagem desvelada pelo *Western* do Oeste, moldou uma imagem atrativa aos europeus, seja pela imigração, pelo sonho de acumulação de

---

<sup>4</sup> Periodização de RIEUPEYROUT. Outras abordagens sobre o gênero: MATTOS, A. C. *Publique-se a lenda: a história do Western*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004. LEHMAN, Peter (Ed) *Close Viewings: an anthology of new film criticism*. Florida: University Press of Florida, 1990. SIMMON, Scott. *The invention of the western film: a cultural history of the genre's first half-century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. WALKER, Janet (Ed) *Westerns: films through history*. New York, Routledge, 2001.

dinheiro ou por uma utopia agrária de fazendeiros livres, que já se encontrava propagada desde o século XIX, com a literatura de Fenimore Cooper e Karl May<sup>5</sup>.

A abordagem europeia do oeste destaca o contexto fronteiro, enfocando o México e a Revolução Mexicana. Dentro do *Western Spaghetti* esses filmes ficaram conhecidos como *Zapata Western* (Alguns exemplos: *Uma bala para o General*, *Quien sabe?*, de Damiano Damiani, 1966; *Compañeros!*, de Sergio Corbucci, 1970; *Tepepa* de Giulio Petroni, 1968). Nesse contexto olhava-se para o Terceiro Mundo, devido aos inúmeros movimentos revolucionários que se construíam naqueles anos<sup>6</sup>. No contexto europeu, marcado por uma americanização do âmbito cultural, pela urbanização e pelo fim do campesinato, forjava-se um estilo de filme que evidenciava e refletia esses elementos. Sua abertura estética, com movimentos de câmera ousados e uma intensa criatividade, somaram-se à construção de uma imagem diferente daquela dos *Westerns* estadunidenses. Um pistoleiro que agora é atormentado, marcado pela solidão e pelo individualismo, cuja sujeira e a barba por fazer o descaracterizam da imagem de bom-moço. Suas feições são marcadas pela dureza do dia-a-dia, pelo seu olhar petrificado. Um gênero que influenciará o próprio cinema estadunidense de Sam Peckinpah (*Meu ódio será sua herança*, *The Wild Bunch*, 1969; *Pat Garret e Billy the Kid*, 1973) a Quentin Tarantino (*Cães de Aluguel*, *Reservoir Dogs*, 1992, e *Kill Bill*, 2003), e que dentro de um processo de circulação cultural resgatou os mitos de uma fronteira imaginária a oeste (QUINSANI;GUAZZELLI, 2008, p. 227-251).

### **O Oeste do *Western*?**

O oeste retratado nas películas corresponde à fronteira de colonização, que se deslocou no tempo e no espaço. Este oeste físico é um lugar de baixa densidade populacional, que abrigava a maior parte das populações indígenas e um lugar de imensos horizontes. Este "Eldorado" encontrava-se à disposição, mas exigia métodos específicos de desbravamento. O Oeste criava a sensação de que um grupo de homens pertencia a um todo comum, cujos membros tinham que se adaptar a um ambiente novo, mas que também levavam suas pré-concepções culturais que não se eximiram de impor ao seu novo lar. A fronteira de colonização nasceu de uma sociedade que já havia alterado o equilíbrio entre o homem e a natureza, e foi responsável pela produção de um novo produto: a mente americana<sup>7</sup>. Ela constitui uma experiência única e fundamental, que resolveu o problema da

---

<sup>5</sup> Escritor alemão, autor das obras Winethou, que narrava as aventuras de um teuto-cristão no oeste dos E.U.A. com a peculiaridade de que o autor nunca havia saído de sua cidade na Alemanha.

<sup>6</sup> Neste período revolucionário, a estética cinematográfica também foi marcada por este contexto. Produziu-se um cinema que recortou e montou uma contra-imagem pedagógica e violenta e a redistribuiu para os meios de divulgação cinematográficos. O apelo à violência, numa clara influência do pensamento de Frantz Fanon e sua obra *Os condenados da Terra*, tornou-se necessário para suplantarem o estágio de colonialismo do Terceiro Mundo, do imperialismo econômico e cultural. Ver: FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

<sup>7</sup> Segundo a clássica interpretação de TURNER, Frederick Jackson. *Oeste Americano*: quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América. Niterói: EdUFF, 2004. A teoria sobre a importância da fronteira é apenas uma que busca uma explicação global que alimente uma idéia central com diferentes traços culturais tidos como os mais constantes. O *Agrarismo* fundamenta-se em um conjunto de princípios gerais estabelecidos a partir da observação da vida do homem em sociedade, e se baseia

constituição da identidade norte-americana após a Revolução de 1776, funcionando como uma força coesiva cujos desafios moldavam uma reação comum unindo diferentes nacionalidades. A chegada ao Pacífico produziu uma angústia referente ao próximo passo de expansão. Esta saída ocorreu pelo Imperialismo<sup>8</sup> e pelo prolongamento de uma fronteira imaginária, da qual o gênero do *Western* teve grande contribuição.

A chegada ao oeste foi impulsionada pela construção das ferrovias, surgidas também como uma demanda do próprio oeste. Elas permitiram o escoamento de mercadorias, de imigrantes, e da cultura (FOHLEN, 1989)<sup>9</sup>. Outro fator de atração foi à publicação da Lei de Terras em 1862 (*Homestead*) que concedia uma porção de cento e sessenta acres aos colonos. Ao contrário da idealização deste processo, muitos problemas surgiram, fazendo com que somente um quarto das terras fosse adquirido nos termos da lei. Boa parte delas estava mal localizada em relação às vias de comunicação, tinham um tamanho insuficiente para o sustento de uma família, seu cultivo exigia grande capital, nem todos os beneficiados possuíam habilitação e motivação para o cultivo da terra, e, como era possível se desfazer das terras por concessão, a concentração de grandes latifúndios foi um processo comum neste período. Todas estas dificuldades levam alguns autores a afirmar que foram as fronteiras de colonização industrial e urbana as áreas que ofereceram oportunidades no século XIX<sup>10</sup>.

A figura mais emblemática dos *Westerns*, o *cowboy*, “um ser que nasce do encontro do boi e do cavalo” (FOHLEN, 1989, p. 106), foi um tipo limitado no tempo e no espaço. Num universo de sessenta milhões de pessoas, quarenta mil eram *cowboys*. Boa parte deles vivia no Texas, e eram responsáveis por conduzir um rebanho bovino a distâncias de até dois mil quilômetros (FOHLEN, 1989, p.106). Aos poucos o avanço das ferrovias foi substituindo o trabalho destes homens. Entretanto, o grande responsável pelo seu fim foi à difusão do emprego do arame farpado, que substituiu as cercas de madeira e de pedras, muito caras para a construção e manutenção (BURCHELL; GRAY, 19, p. 1).

Outra figura central do oeste era o Índio. A história dos índios foi a história dos dominados, do confronto com o progresso humano que levou o homem a esquecer sua

---

na idéia de uma democracia apoiada na virtude dos pequenos agricultores independentes. Nesta perspectiva, o governo distante seria um mal necessário, e os pequenos agricultores são antepostos aos especuladores, que possuem a corrupção e as leis ao seu lado. A explicação da *Abundância* valoriza a riqueza natural, que permite a sustentação de um conjunto de atitudes sociais. Para o *Pragmatismo*, o homem deve afirmar sua independência para merecer a liberdade. Ver: FICHOU, Jean-Pierre. *A civilização Americana*. Campinas: Papirus, 1990.

<sup>8</sup> Em sua essência, o Imperialismo é um sistema baseado na desigualdade das relações econômicas mundiais articulando práticas, teorias e atitudes a partir de um centro dominante que governa outros territórios. É pensar, colonizar e controlar terras e pessoas seja pela força, pela colaboração política ou pela dependência econômica e cultural. Desde o século XIX, cultura e Imperialismo se mesclam, produzindo uma sociedade capitalista, burguesa e liberal moldada com base no progresso técnico-científico.

<sup>9</sup> Foram construídas quatro ferrovias transcontinentais, com o grande emprego de mão-de-obra chinesa, cujos trabalhadores eram elogiados pela disciplina e pela docilidade. A presença chinesa gerou grande preconceito entre os trabalhadores americanos.

<sup>10</sup> Um exemplo cinematográfico deste fator pode ser visto no filme *A norte não manda recado* (*The ballad of Cable Hogue*, de Sam Peckinpah, 1970). No filme o protagonista tem uma propriedade no meio de um deserto, umas das poucas a possuir um poço de água. Sabendo do projeto de construção de uma ferrovia, ele projeta uma futura cidade a partir do seu poço.



relação com a natureza. E, é justamente o embate com esta cultura do homem branco, progressista em sua auto-imagem, que teme a natureza até que possa dominá-la, de caráter mercantil e para qual a guerra significa a conquista de território que pautará a história do índio após a chegada do homem branco.

No Norte os índios seriam forçados a se mudar para o noroeste, para as áreas de sertão ocupadas por outros índios. No Sul as principais nações não tinham para onde serem mandadas, pois já estavam todas rodeadas por territórios ocupados pelos brancos. Os Estados queriam que fossem transferidos para as regiões selvagens além do Mississipi. Contudo, alguns índios, atraídos pela perspectiva de terrenos de caça mais primitivos e mais distantes das colônias dos brancos, estavam dispostos a fazer a mudança. Em 1820 a expedição de Long informa sobre a impossibilidade das planícies centrais e meridionais serem habitadas, o que já havia sido feito anteriormente, em 1807. Essas áreas foram consideradas impróprias para qualquer população que não fosse nômade, nascia o mito do "Grande Deserto Americano": a existência de uma área imensa e inabitável.

Em 1825, o presidente James Monroe aprova a doutrina para a Fronteira, proibindo a interferência branca no mundo dos índios. O objetivo principal da Doutrina da linha de índios era a defesa não dos interesses dos índios, mas dos interesses dos americanos. Em 1830, "Faca Afiada", como os índios chamavam o presidente Andrew Jackson, criou a lei de remoção de terras, que removia índios de suas terras, inclusive de algumas tribos já adaptadas a cultura dos homens brancos. O estabelecimento de Fortes<sup>11</sup> pontuando o território do oeste visava o controle da "fronteira índia permanente", que curiosamente era móvel! Esta expansão da fronteira do oeste eliminava diretamente os índios pelos confrontos e também pelo extermínio dos bisões, essenciais aos índios, pois sua carne e seu couro forneciam alimento, vestimentas, armas e habitação. Aqueles que conseguiam sobreviver à guerra tinham que enfrentar as doenças e o uísque do homem branco (BROWN, 2009, p. 19).

No confronto mútuo entre estas duas culturas, se havia alguma diferença, era que os brancos eram mais engenhosos na arte de matar e mutilar do que os índios. Como exemplo, eis o que disse William Sherman:

Temos que agir com severidade vingativa contra os Sioux, até exterminá-los, homens, mulheres e crianças [...] Quanto mais matarmos esse ano, menos teremos que matarmos na próxima guerra, pois quanto mais conhecimento tenho desses índios, mais me convenço de que todos têm de ser mortos, ou então reduzidos à condição de indigentes (TURNER III, 198 p. 20).

Os valores da civilização também atingem a retórica e a forma de consolidação do pensamento. Assim, massacre é o termo utilizado para a morte de um ou dois brancos por índios; e luta e batalha quando um ou dois brancos mataram dois e cem índios. Os índios atrapalham o avanço da civilização, pois como disse um branco da época, eram:

O bando de gambás mais miseráveis, sujos, piolhentos, maltrapilhos, ladrões, mentirosos, falsos, assassinos, desgraciosos, infiéis e repulsivos que o Senhor permitiu que infestasse a

---

<sup>11</sup> No filme, Ethan passa por uma série de fortes conforme seu relato aos seus vizinhos. Fort Richardson, Fort Wingate no Novo México, Fort Cobb em Oklahoma. Curiosamente no seu percurso inicial ele rumo do oeste para o leste, para depois percorrer o caminho do oeste.



terra, cujo extermínio imediato e completo todos os homens, salvo os que comerciavam com os índios ou os representam, devem pedir em suas preces (TURNER III, p.23).

Compostas por um grande número de tribos, os índios que habitavam o território norte-americano no século XIX já apresentavam uma configuração diferente do que aquela existente antes da chegada do homem branco. Os Sioux ocupavam a região do Minnesota. Viviam, no começo do século XVIII, nos bosques próximos aos Grandes Lagos, onde foram encontrados pelos exploradores franceses responsáveis por seu nome, que significa "inimigo". Os Sioux Tétons eram ótimos cavaleiros, e dos Tétons Hunkpapas surgiu um dos caciques mais conhecidos: Tatanka Yotanka, o Touro Sentado, um dos protagonistas da Batalha contra o general Custer, travada em 1876.

Entre os Chayennes que viviam ao norte, destaca-se a tribo de Faca Embotada; ao sul, na região do Colorado, Chaleira Preta, Touro Alto e Nariz Romano são nomes de destaque. Os Kiowas viviam ao sul, na região do Kansas. Os Comanches deslocavam-se em pequenos grupos e ganharam fama pela agressividade. Mas foram os Apaches que figuraram entre os vilões mais cruéis nas histórias dos homens brancos. Eram hábeis guerrilheiros (chegaram a servir de inspiração para Che Guevara) e sua formação cultural valorizava a luta, a corrida e os saques. Os Navajos sofreram grande influência espanhola e cultivavam cereais. Os Utes viviam ao norte das Montanhas Rochosas. Toda esta gama de povos e territórios defrontou-se com a invasão de estrangeiros, ancorados por suas crenças e referendados pela Doutrina do Destino Manifesto, que atribuía aos brancos a vocação dada por deus para a posse e povoamento da nova Canaã. Desse modo, diante de tal transformação, o avanço da civilização dificilmente deixaria os índios incólumes aos efeitos da Bíblia, da espada e do álcool.

### **O Fordismo cinematográfico: publique-se a lenda!**

John Ford, cujo nome verdadeiro era John Martin Feeney, nasceu em Cape Elizabeth, estado americano do Maine, no dia 1º de Fevereiro de 1884. Seus pais eram imigrantes irlandeses que tentaram a vida na América de diversas formas e, em determinada época, foram proprietários até de um autêntico *saloon*. Entretanto, Ford resolveu seguir os passos do irmão mais velho, Francis Ford, e partiu para a Califórnia em 1914.

Francis já era uma figura estabelecida na indústria cinematográfica deste período trabalhando como ator e roteirista. John começou sua carreira como assistente do irmão, conseguindo seus próprios trabalhos em pouco tempo. Curiosamente, este futuro detrator do racismo atuou brevemente no clássico de D.W. Griffith *O nascimento de uma nação* (*The Birth of a Nation*, de 1915) como um membro da Ku Klux Klan.

Sua estréia como diretor aconteceu em 1917 com o filme *The Tornado* que, como vários outros trabalhos de Ford nestes primeiros anos, hoje é considerado perdido. Este primeiro curta-metragem pertencia ao gênero que fez John Ford famoso, o *Western*. A afinidade com as tramas passadas no Velho Oeste não é acidental. Nas palavras do cineasta John Milius, "Ford e Hawks (Howard Hawks, outro ícone do cinema) eram mais próximos ao

*Oeste do que nós fomos. Quando Ford começou sua carreira ainda havia bandoleiros no vale de San Fernando*"<sup>12</sup>.

A consagração veio em 1935 com seu primeiro Oscar de direção, pelo filme *O delator* (*The informer*). Ford venceria a estatueta dourada como melhor diretor outras três vezes: em 1941 por *As vinhas da ira* (*The grapes of wrath*), em 1942 por *Como era verde meu vale* (*How green was my valley*) e em 1952 por *Depois do Vendaval* (*The quiet man*), estes dois últimos títulos marcaram um reencontro do diretor com suas origens irlandesas (cujo nome gaélico era Sean Aloysius O'Fearná).

No entanto, apesar do reconhecimento por trabalhos do gênero Drama, foi o *Western* que transformou John Ford no mito que é conhecido hoje. Foi com o *Western* que Ford tocou a alma e a mente de gerações de apreciadores do cinema<sup>13</sup>. É um *Western* a obra-prima indiscutível de Ford, *Rastros de ódio*.

Realizado pela Warner Brothers em 1956, *Rastros de ódio* teve o astro preferido de Ford, John Wayne, à frente do elenco. Wayne interpretou Ethan Edwards, um amargurado veterano da Guerra Civil que passa cinco anos de sua vida em uma incansável busca pela sobrinha que fora raptada por índios. Esta obra, por vezes sombria, baseou-se no romance homônimo de Alan Le May, que teve inspiração na história real de Cynthia Ann Parker, raptada por Comanches em 1836. Como no filme, o tio da jovem passou longos anos à sua procura. Só no Estado do Texas, sessenta e quatro casos de seqüestros como esse foram registrados no Século XIX.

Embora contasse com o maior cineasta e a maior estrela do cinema americano de todos os tempos e com irrefutáveis qualidades, *Rastros de Ódio* foi mal recebido por público e crítica. Isso se deveu, em grande parte, à extrema ambigüidade da obra. Até 1956, nenhum *Western* havia tocado tão profundamente na face obscura da construção dos EUA como nação e, principalmente, na relação da América com os povos indígenas. Além disso, o herói vivido por John Wayne possuía um passado nebuloso, que envolvia crime e adultério.

Os freqüentadores de cinema da época não estavam preparados para uma visão um tanto inovadora das velhas histórias de mocinhos e bandidos. Estas velhas concepções maniqueístas foram postas de lado pelo talento de Ford, e seus papéis deixaram de ser tão claros. O mocinho de Wayne demonstra grande crueldade em diversas ocasiões, despreza a religião e a vida em sociedade. A cavalaria, tão glorificada pelo cinema, já não é tão galante: ao ouvirmos o famoso toque de corneta, o notório sinal de que os heróis estão chegando, vê-se apenas um rastro de destruição e morte deixado pelos soldados, que não poupam mulheres e crianças. Os índios não são mais os monstros de outrora. Continuam como os

---

<sup>12</sup> The Searchers: An Appreciation. Disponível no DVD do filme lançado no Brasil.

<sup>13</sup> Algumas obras sobre os *Westerns* de Ford: BOGDANOVICH, Peter. *John Ford*. Berkley: University Carolina Press, 1978. DARBY, William. *John Ford's westerns: a thematic analysis with a filmography*. North Carolina: McFarland, 1996. ECKSTEIN, Arthur M.; LEHMAN, Peter. *The Searches: essays and reflections on John Ford's classic western*. Detroit: Wayne State University Press, 2004. GALLAGHER, Tag. *John Ford: the man and his films*. Carolina: University Carolina Press, 1986. SMITH, Carlton. *Coyote Kills John Wayne: postmodernism and contemporary fictions of the transcultural frontier*. Hanover: University Press of New England, 2000. STUDLAR, Gaylyn; BERNSTEIN, Matthew (Ed). *John Ford made westerns: filming the legend in the sound era*. Indiana: Indiana University Press, 2001.

antagonistas, mas não mais por serem malignos ou selvagens como o cinema os retratou por décadas.

O próprio Ford era uma figura um tanto ambígua: apesar de ter se declarado *Um liberal democrata e um rebelde* em 1967, Ford possuía em seu círculo mais íntimo de amigos notórios republicanos defensores da direita conservadora, John Wayne, James Stewart e Ward Bond entre eles. Foi acusado de propaganda esquerdista por *As vinhas da ira* (adaptado do romance do John Steinbeck), mas no fim da vida apoiou Richard Nixon e a Guerra do Vietnã<sup>14</sup>. Era um bruto ranzinza, mas possuía grande sensibilidade artística.

Sem sombra de dúvida, Ford foi uma figura singular no cinema. É interessante notar a evolução da sua visão das nações indígenas através dos anos. Da demonização do índio vista em *No tempo das diligências* (1939) até uma espécie de *mea culpa* notado em *Crepúsculo de uma raça* (*Cheyenne Autumn*, 1964).

Considerado um ano de ouro pelos cinéfilos, 1939 viu o lançamento de obras-primas como *O mágico de Oz*, (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming) *E o vento levou* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming) e *A mulher faz o homem* (*Mr. Smith Goes to Washington*, Frank Capra). A esta mesma leva de clássicos pertence *No tempo das diligências* (*Stagecoach*). Trabalhando pela primeira vez com John Wayne como protagonista, Ford criou em *No tempo das diligências*, seu primeiro Western sonoro, um mito duradouro do cinema. Esta obra conta a história de um grupo heterogêneo de viajantes que atravessa as perigosas terras do Oeste americano em uma carruagem. A fragilidade do veículo contrasta com a dureza da paisagem. Entre os perigos enfrentados pelos peregrinos, está o de um ataque de índios guerreiros, o que realmente acontece. O índio é apresentado então como uma criatura selvagem e irracional que poderia muito bem ser substituído por monstros ou demônios em uma trama de Fantasia. Não tem nenhuma outra motivação a não ser exterminar os *bons homens brancos* que atravessam suas terras. O único meio de enfrentar esta ameaça é matar para não morrer.

Por muitas décadas, *No tempo das diligências* foi o símbolo da celebração do genocídio indígena como algo imprescindível à consolidação da América como nação. No entanto, já podem ser visíveis neste trabalho seminal de Ford algumas das características mais marcantes da visão do diretor sobre a sociedade americana: o icônico fora-da-lei Ringo (encarnado por Wayne) e a prostituta Dallas (Claire Trevor) são melhores seres humanos do que o industrial rico e a senhora respeitável.

Índios hostis também compuseram uma grande ameaça em *Ao rufar dos tambores* (*Drums along the Mohawk*), também de 1939 e primeiro filme colorido do cineasta, que

---

<sup>14</sup> A CIA promoveu uma ampla ação anticomunista na década de 1950. Com o intuito de divulgar a "liberdade militante", que objetivava se contrapor aos valores comunistas e explicar o estilo de vida do mundo livre, diversos filmes e cineastas foram atingidos por estas ações. O escritório de Ford chegou a ser palco de uma destas reuniões. O produtor Cornelius Whiting recebeu dinheiro para a realização de filmes que divulgassem a cultura americana. *Rastros de Ódio* foi o primeiro filme produzido dessa leva. Destacamos que, se alguns filmes de Ford eram valorizados pela patrulha macartista, outros sofriam severas ressalvas e eram demonizados, como *As vinhas da Ira*. SOUNDERS, Frances Stonor. *Quem pagou a conta? A CIA na Guerra fria da cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 310. Sobre a perseguição ao Macartismo: FERREIRA, Argemiro. *Caça as bruxas: Macartismo: uma tragédia americana*. Porto Alegre: L&PM, 1989. 121-153.

mostra a luta de dois colonos interpretados por Henry Fonda e Claudette Colbert durante a Guerra de Independência americana. Apesar do diferente cenário e de outro contexto, a representação dos índios continuou a mesma.

Anos mais tarde, Ford abordou mais diretamente a questão das Guerras Indígenas em *Sangue de Herói* (*Fort Apache*, realizado em 1948). Baseado na vida do infame General George Armstrong Custer (1839-1876)<sup>15</sup> e no Massacre de Little Bighorn, *Sangue de Herói* pode ser considerado um dos primeiros filmes a tecer uma imagem mais positiva dos índios. Primeira parte da chamada Trilogia da Cavalaria, *Sangue de Herói* teve Henry Fonda e John Wayne à frente do elenco. O austero Fonda interpretou o arrogante e ambicioso Coronel Thursday, um oficial de carreira brilhante durante a Guerra Civil, mas sem experiência nas questões indígenas e no trato com os soldados. Seu contraponto está na figura do humanista Capitão York, vivido por Wayne, um homem que conhece profundamente o dia a dia do Forte Apache e a delicada relação com as tribos da região.

O Coronel Thursday, personagem inspirado em Custer, vê-se envolvido em um conflito com os Apaches quando estes denunciam as irregularidades do administrador de sua reserva. Ignorando a opinião do Capitão York, que defende honrar os tratados assinados pelo governo, Thursday toma o lado do administrador corrupto. Em uma tentativa de punir os índios insurgentes, Thursday acaba por provocar o massacre do seu próprio batalhão.

Em *Sangue de Herói*, os índios são vistos como um povo honrado. Entretanto, é visível a posição de que as tribos deveriam ser tratadas com dignidade apenas se permanecessem obedientes e nos limites das reservas estabelecidas pelos governantes. Apesar da pequena oportunidade de apresentar o seu lado da história, os índios ainda são os selvagens que precisam ser domados.

Este ponto de vista prosseguiu nos capítulos seguintes da Trilogia da Cavalaria: *Legião Invencível* (*She wore a yellow ribbon*, de 1949) e *Rio Grande* (1950), ambos

---

<sup>15</sup> Existem diversas versões dos motivos pelo qual Custer teria atacado sem esperar as outras forças, desvalorizando o poder do inimigo: uma versão aponta a intenção do general de organizar uma batalha convencional, acreditando que, após uma breve escaramuça, os índios iriam para o norte, por onde avançavam as outras duas colunas. Uma segunda versão especula que Custer pensou que só havia mulheres e crianças e, desse modo, poderia capturar a aldeia com facilidade, forçando a rendição dos guerreiros, que ele acreditava estarem caçando. Não foi contemplado a possibilidade de conversar ou apresentar um *ultimátum*. Por fim, outra versão diz que o ataque, que ocorreu em 25 de junho de 1876, poucos dias antes do dia 4 de julho, onde se comemorava não só o Centenário da Independência, como haveria uma convenção do partido democrata para escolher os nomes dos candidatos à presidência. Custer teria pensado que um triunfo militar contra a maior concentração de índios já vista, e que seria vencida somente por ele, ajudaria para a escolha de seu nome ao cargo de presidente dos Estados Unidos. Na batalha, Custer dividiu seu regimento em quatro batalhões. O primeiro contava com 221 homens; o segundo com 175; o terceiro com 120; o quarto com 175; num total de 691 homens. As causas que levaram Custer a dividir suas forças são ignoradas, como também o é o fato de ele acreditar que um só Regimento poderia fazer sozinho a tarefa de todo um exército. Destaca-se que o general confiava na sorte que havia tido nas campanhas da Guerra Civil. Se a sorte o acompanhasse como antes, Custer seria o vencedor da maior horda de índios congregados até então, e seria o próximo presidente dos EUA. Custer havia criado uma estratégia de guerra convencional, sem ter em conta que as forças oponentes se caracterizavam pelas suas irregularidades, e suas ações eram baseadas em princípios muito diferentes dos da guerra tradicional. Ao término das lutas, estas passaram a ser conhecidas como "o massacre de Custer". Políticos, jornalistas e a opinião pública em geral, pediram uma ampliação das forças armadas e uma ação imediata de punição contra os hostis. Todos os índios deveriam ser castigados. Ver: BROWN, Dee. *Massacre*. Índios derrotam Custer em Little Big Horn. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

estrelados novamente por John Wayne. O primeiro mostra Wayne como um envelhecido Capitão do Exército que recebe a missão de lidar com tribos de Cheyennes e Arapahos rebeldes após a derrota de Custer. O veterano oficial falha em sua missão, e tentando a todo custo evitar mais derramamento de sangue, decide pessoalmente negociar com o líder da revolta. Em *Rio Grande*, Wayne mais uma vez está no comando de um destacamento envolvido em conflitos armados, desta vez defendendo colonos dos constantes ataques dos Apaches. Aqui, as relações índio/branco ficam no segundo plano em relação ao drama familiar do personagem de Wayne, cujo filho alistou-se no exército sem seu conhecimento.

### **E o Western virou História...**

Seis anos mais tarde veio *Rastros de ódio*. Este filme representou a fase intermediária de Ford entre a caracterização inicial do índio como vilão unidimensional e a vindoura retratação. Vale notar que desde seus primeiros *Westerns*, John Ford sempre optou por trabalhar com verdadeiros nativo-americanos, especialmente com os Navajos. Isso levou o diretor a ter um grande contato com a cultura indígena, além de ajudar diversas reservas carentes, que por décadas foram esquecidas pelo governo americano.

O resultado desta convivência é visível em seus trabalhos a partir de 1956. O lado negro da conquista do Oeste começa a aparecer com toda a sua crueldade em *Rastros de ódio*: massacres de inocentes, famílias destruídas por conflitos inúteis, culturas arrasadas por interesses sombrios. Tocando em temas delicados como racismo, miscigenação, religião e vingança, esta obra seminal de John Ford propõe-se a gerar intenso debate, ao invés de conceber soluções simplistas.

As implicações do racismo na sociedade de ontem e hoje é amplamente discutida. Ethan Edwards, icônico personagem de John Wayne, é um homem profundamente afetado por sua repulsa aos Comanches. O racismo do herói é evidente desde as primeiras cenas. Contudo, sua compreensão e conhecimento da cultura Comanche e sua aversão pela vida social com seu próprio povo fazem de Edwards uma figura complexa. O relacionamento de Edwards com o personagem interpretado por Jeffrey Hunter, um jovem mestiço, faz uma boa análise do preconceito: no princípio há um estranhamento mútuo, provocado principalmente pela antipatia de Edwards (HUI, 2004, p. 187-207). Com o passar dos anos e com a convivência forçada, os dois desenvolvem um forte sentimento de respeito e amizade.

Outra cena emblemática surge do encontro de Ethan Edwards com seu antagonista, Chefe Scar, raptor de sua sobrinha, curiosamente vivido por um ator branco, Henry Brandon. Após um rápido diálogo, no qual tanto Scar quanto Edwards demonstram conhecimento do idioma de seu adversário, o segundo dispara maliciosamente: *Você fala americano muito bem, para um Comanche! Alguém te ensinou?* Ao que Scar responde: *Você fala Comanche muito bem, alguém te ensinou?* Há certa insinuação de que o personagem de Scar talvez fosse um homem branco, também raptado muito jovem como a sobrinha de Edwards, e agora um autêntico Comanche.

Obviamente, apesar de nivelar um pouco a balança histórica ao mostrar que o homem branco não era o herói imaculado do cinema de outrora, os índios ainda são os vilões de *Rastros de ódio*. Sobre a imagem dos nativo-americanos no *Western*, Ford declarou:

Há algum mérito na acusação de que o índio não tem sido retratado com precisão ou honestidade em Westerns, mas também, esta acusação tem sido uma generalização ampla e muitas vezes injusta. O índio não deu boas-vindas ao homem branco... E este não foi diplomático... Se ele tem sido tratado injustamente por brancos em filmes, é por que, infelizmente, muitas vezes este foi o caso na vida real. Havia muito preconceito racial no Oeste (FORD, ).

Pouco depois de *Rastros de ódio*, o diretor iniciou uma etapa de desmistificação do Oeste, cujo principal representante é *O homem que matou o facínora* (*The man who shot Liberty Valance*, de 1962), filme que cunhou a notória sentença: *Quando a lenda é mais interessante do que a verdade, imprima-se a lenda*. Este período contou ainda com o poderoso libelo anti-racista *Audazes e Malditos* (*Sergeant Rutledge*, 1960), no qual um jovem tenente interpretado por Jeffrey Hunter defende em corte-marcial um soldado negro, encarnado por Woody Strode, acusado injustamente de ter estuprado e assassinado uma menina branca. Esta película, bastante polêmica em seu lançamento, expõe o racismo contra os soldados negros dentro do exército americano.

Este período revisionista culminou em *Crepúsculo de uma raça* (*Cheyenne Autumn*, 1964), último *Western* de John Ford e o capítulo final de sua saga como cronista do Oeste americano. Primeiro filme abertamente pró-índigena produzido em Hollywood, *Crepúsculo de uma raça* apresentou os índios como um povo culto e civilizado, vítima da invasão branca.

O roteiro conta a história do êxodo de uma tribo Cheyenne de sua reserva no Oklahoma até a terra natal no Wyoming. Os chefes Little Wolf (Ricardo Montalban) e Dull Knife (Gilbert Roland) conduzem cerca de três mil pessoas nesta árdua jornada, enquanto são caçados impiedosamente pelo exército. Nesta época Ford declarou: "Nós os tratamos mal, isso é uma mancha em nosso emblema; nós os roubamos, traímos, assassinamos e massacramos. Mas se eles matavam um homem branco, Deus, lá vinham as tropas!". A intenção do diretor era de realizar uma verdadeira elegia aos povos indígenas, além de um pedido de desculpas.

Aos poucos, o retrato dos nativo-americanos no cinema mudou, e mais filmes que os tratavam com a dignidade e o respeito merecidos surgiram. Produções como *Pequeno grande homem* (*Little Big Man*, Arthur Penn, de 1970), *Quando é preciso ser homem* (*Soldier Blue*, Ralph Nelson, 1970) e *Mais forte que a vingança* (*Jeremiah Johnson*, Sydney Pollack, 1972) percorreram o caminho aberto por Ford. Também ganham destaque: *O Vôo da Águia* (*Eagle's wing*, Anthony Harvey, 1979), *A vingança de Ulzana* (*Ulzana's raid*, Robert Aldrich, 1972), *O desertor* (*The deserter*, Burt Kennedy, 1971), *Um homem chamado cavalo* (*A Man Called Horse*, Elliot Silverstein, 1970), *Dança com Lobos* (*Dance with wolves*, Kevin Kostner, 1990) *Gerônimo* (Walter Hill, 1993).

Depois de *Crepúsculo de uma raça*, John Ford dirigiu apenas mais um filme, o elogiado drama *Sete mulheres* (*7 Women* - 1966). O cineasta faleceu em 1973, mas o conjunto da obra que criou é imortal. Poucos foram tão fundo na investigação da natureza humana. Ninguém se igualou a ele nas livres pradarias da imaginação que permeiam o *Western*.



### Indo além do horizonte...

A porta se abre como as cortinas de um espetáculo, revelando uma paisagem arrebatadora. Ao fundo, um cavaleiro se aproxima lentamente. Um pequeno ponto na vastidão do deserto. O cavaleiro é Ethan Edwards, homem que enfrentou, e ainda enfrenta, batalhas épicas. Uma delas, a Guerra Civil Americana, terminara três anos antes. Outra, nos confins de sua alma, não tem data para terminar.

Assim começa *Rastros de ódio*, obra imortal do cinema e a *magnus opus* do lendário cineasta John Ford. Um filme poderoso, capaz de tocar corações e mentes ainda hoje, passados mais de cinquenta anos de seu lançamento.

Desse modo, a questão racial foi investigada de forma mais complexa por Ford no final de sua carreira. A diversidade étnica da sociedade do oeste resulta das diferentes localizações geográficas, que permitiu a composição de uma representação mais complexa de atitudes de diferentes indivíduos. O filme fornece *insights* sobre o ponto de vista étnico de diferentes indivíduos e, por conseqüência, da sociedade norte-americana. O filme pode tocar nesta temática delicada, também pelo fim do código de censura, em 1956, que proibia a abordagem do assunto miscigenação e conflitos étnicos. O impacto ocasionado pela Segunda Guerra Mundial e pelo Nazismo alertou a sociedade dos E.U.A. do perigo e dos riscos da presença de ideologia extremada. Entre 1954 e 1956, período em que o filme de Ford foi realizado, ocorrem alguns avanços jurídicos e conquistas dos Movimentos dos Direitos Civis. O contexto de Guerra Fria disseminou o ideal anticomunista nos meios de comunicação e na sociedade. O desejo de Ethan de matar sua sobrinha parece corroborar a alteração dos argumentos da política externa dos E.U.A. Em vez dos argumentos "busca e salvamento" propagava-se o: "cercar e destruir". Os conflitos externos e internos do país estão refletidos nos conflitos pessoais e étnicos dos personagens. A estabilidade da casa da família depende da tranqüilidade externa mantido por um aparato militar. O mestiço Martin senta junto à mesa de jantar, representando um incômodo do qual era preciso tolerar. A excepcional fotografia do filme e seus ângulos abertos captam um espaço que representa uma nação em crescimento, com territórios à espera de conquista, fator que se reflete no microcosmo social da casa da família Edwards.

E na obra do artesão Ford, este herói não heróico, de olhar cruel e fala mansa, figura complexa e perturbada, cumpre sua jornada, unindo sua dimensão humana com o épico. Seu preconceito e sua perturbação agregam a tensão no meio social em que vive. Este protagonista dialoga com outras culturas, mas mantém com elas uma relação difusa e por vezes enigmática. Quando atira nos olhos de um índio morto, ele é repreendido por seus parceiros. Surpreendentemente ele declara: *Sem os olhos ele não entra na terra prometida, tendo que vagar para sempre entre os ventos*. Sutil ironia, ou destino inerente, o herói não se fixa na terra prometida e salva pela sua jornada...

...Ethan Edwards, este melancólico Odisseu do Oeste, continuará vagando entre os ventos. Sua verdadeira busca não tem fim. Como dizem os versos da canção tema, ele encontrará sua paz de espírito. Mas onde? Cavalgando, cavalgando, cavalgando...



*A man will search his heart and soul  
Go searchin' way out there  
His peace of mind he knows he'll find  
But where, oh Lord, Lord where?  
Ride away, ride away, ride away<sup>16</sup>*

### Referências bibliográficas

- ALMEIDA, César. *Cemitério perdido dos filmes B*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2009.
- BOGDANOVICH, Peter. *John Ford*. Berkley: University Carolina Press, 1978.
- BROWN, Dee. *Enterrem meu coração na curva do rio: a dramática história dos índios norte-americanos*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Massacre*. Índios derrotam Custer em Litte BigHorn. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- BURCHELL, R.A.; GRAY, R.J. A fronteira de colonização oeste. In: BRADBURY, Malcolm; TEMPERLEY, Howard (Ed). *Introdução aos Estudos Americanos*. Rio de Janeiro: Forense-universitária, 1981. p. 138-165.
- BURGOYNE, Robert. *A nação do filme: Hollywood examina a história dos Estados Unidos*. Brasília: UNB, 2002.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CASETTI, Francesco; DI CHIO, Federico. *Como analisar un film*. Barcelona: Paidós, 1996.
- DARBY, William. *John Ford's westerns: a thematic analysis with a filmography*. North Carolina: McFarland, 1996.
- DAY, Kisten. "What makes a man to wander?": The Searchers as western odyssey. *Arethusa*, n 41, 2006, p. 11-49.
- ECKSTEIN, Arthur M.; LEHMAN, Peter. *The Searches: essays and reflections on John Ford's classic western*. Detroit: Wayne State University Press, 2004.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FERNÁNDEZ, María Dolores Clemente. Mujeres del Far West: estereotipos femininos en el cine del oeste. *Área abierta*, n 17, 2007, p. 1-15.
- FERREIRA, Argemiro. *Caça as bruxas: Macartismo: uma tragédia americana*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- FICHOU, Jean-Pierre. *A civilização Americana*. Campinas: Papirus, 1990.
- FOHLEN, Claude. *O faroeste (1860-1890)* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

---

<sup>16</sup> *Um homem vai procurar em seu coração e alma / Vai procurar pela vastidão / Sua paz de espírito ele sabe que vai encontrar / Mas onde, oh Deus, onde? / Cavalgando, cavalgando, cavalgando*

FRAYLING, Christopher. *Spaghetti Westerns: Cowboys and Europeans*. From Karl May to Sérgio Leone. Nova York: IB Tauris Publishers, 2000.

FREEDMAN, Carl. Post-hetero-sexuality: John Wayne and the constructions of American masculinity. [www.filmint.nu](http://www.filmint.nu) p. 16-31.

GALLAGHER, Tag. *John Ford: the man and his films*. Carolina: University Carolina Press, 1986.

GUADAGNIN, Paulo Roberto Rodrigues; ALMEIDA, César. O contexto de 1968 no filme *A Noite dos Mortos Vivos*. In: PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. 68: História e Cinema. Porto Alegre: EST, 2008, p.217-232.

HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUBERMAN, Leo. *Nós, o povo: a epopéia norte-americana*. São Paulo: Brasiliense, 1966.

HUI, Arlene. The racial frontier in John Ford's *The Searchers*. *Revista Complutense de Historia da América*, v 30, 2004, p. 187-207.

KAPLAN, Ann. *A mulher e o cinema: os dois lados da câmera*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KARNAL, Leandro. (Et ali) *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2008.

LEHMAN, Peter (Ed) *Close Viewings: an anthology of new film criticism*. Florida: University Press of Florida, 1990.

LEYDA, Julia. Home on the range: space, nation, and mobility in John Ford's *The Searchers*. *The Japanese journal of American Studies*, n 13, 2002, p. 83-106.

MATTOS, A. C. Gomes. *O outro lado da noite: filme Noir*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

\_\_\_\_\_. *Publique-se a lenda: a história do Western*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. (orgs.). *Cinematógrafo: um olhar sobre a História*. Salvador: EDUFBA/UNESP, 2009.

PERDIGÃO, Paulo. *Western Clássico: gênese e estrutura de Shane*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

QUINSANI, Rafael Hansen; MACEDO, José Rivair. O cinema político italiano e os transgressores anos 60: uma relação histórica, política e necessária. In: PADRÓS, Enrique Serra; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. 68: História e Cinema. Porto Alegre: EST, 2008, p. 151-165.

QUINSANI, Rafael Hansen; GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. A Revolução Mexicana e o Western Spaghetti: as disputas e conflitos na construção de uma identidade cultural e política. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). *Conflitos Periféricos no século XX*. Cinema e História. Porto Alegre: Armazém Digital, 2008, p. 227-251.

QUINSANI, Rafael Hansen. *A Revolução em película: uma reflexão sobre a relação Cinema-História e a Guerra Civil Espanhola*. 221 f. Porto Alegre, UFRGS, 2010, Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, UFRGS, Porto Alegre, 2010.

QUINSANI, Rafael Hansen; GONZAGA, Sandro. A Vida dos Outros e de Todos Nós: a visão cinematográfica da República Democrática Alemã ou o Dia em que *o Big Brother* se afeiçoou ao *Little Brother*. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; DOMINGOS, Charles Sidarta

Machado; BECK, José Orestes; QUINSANI, Rafael Hansen. *A Prova dos 9: A História contemporânea no cinema*. Porto Alegre: EST; Letra & Vida, 2009. p. 165-188.

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

ROSENSTONE, Robert. *A História nos filmes, os filmes na História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

SIMMON, Scott. *The invention of the western film: a cultural history of the genre's first half-century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

SMITH, Carlton. *Coyote Kills John Wayne: postmodernism and contemporary fictions of the transcultural frontier*. Hanover: University Press of New England, 2000.

SOUNDERS, Frances Stonor. *Quem pagou a conta? A CIA na Guerra fria da cultura*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SOUZA, Moacir Barbosa de. Mito e Alegoria no western americano. *Temática*, ano V, n 3, 2009, p.

STUDLAR, Gaylyn; BERNSTEIN, Matthew (Ed). *John Ford made westerns: filming the legend in the sound era*. Indiana: Indiana University Press, 2001.

TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: os diretores*. Porto Alegre: L&PM, 1996.

TURNER, Frederick Jackson. *Oeste Americano: quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América*. Niterói: EdUFF, 2004.

TURNER III, Frederick W. Introdução. In: *Gerônimo: uma autobiografia*. Porto Alegre: L&PM, 198, p. 11-48.

TURNER, Graeme. *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

WALKER, Janet (Ed) *Westerns: films through history*. New York, Routledge, 2001.

### **Sítios consultados**

<http://www.imdb.com/name/nm0000406/bio>

[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Searchers\\_\(film\)#Themes](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Searchers_(film)#Themes)