REVISTA O OLHO DA HISTÓRIA, n. 26, março de 2018.

ISSN 2236-0824

'Vamos estuprar essa maldita paisagem': *Deliverance*, o Sul do *Sunbelt* e a crise de masculinidade nos Estados Unidos dos anos 70[1]

Isabel Machado[2]

Resumo

Este artigo analisa como o filme *Deliverance* (Amargo Pesadelo, John Boorman, 1972) dialoga com arquétipos e estereótipos do passado; captura o espírito da década em que foi produzido; e segue influenciando representações de homens brancos pobres da zona rural do sul estadunidense. Investigando interseções de questões de gênero, raça e classe social, examina o processo pelo qual este grupo foi construído como o "Outro" exótico em relação a uma elevada identidade masculina branca nacional, demonstrando como esta dinâmica foi reconfigurada quando a região adquiriu poder político e econômico na segunda metade do século XX com a emergência do *Sunbelt.*

Palavras-chave: masculinidade, sul dos Estados Unidos, cinema estadunidense nos anos 1970s, estudos de branquitude, teorias de gênero.

Abstract

This article analyzes how *Deliverance* dialogues with archetypes and stereotypes from the past; captures the spirit of the decade in which it was produced; and continues to inform the portrayal of poor white men from the rural U.S. South. Investigating intersections of gender, race, and class, it examines the process by which this group was constructed as the exotic "Other" in relation to an exalted white, male, national identity, demonstrating how that dynamic was reconfigured when the region acquired political and economic power in the second half of the twentieth century with the emergence of the Sunbelt.

Keywords: masculinity, the U.S. South, 1970s U.S. cinema, whiteness studies, gender theory.

---

[1] Uma versão em inglês deste artigo foi publicada simultaneamente na Revista Acadêmica *Study the South* (Estados Unidos), no endereço <http://southernstudies.olemiss.edu/study-the-south/revisiting-deliverance/> (NE).

[2] Isabel Machado é uma historiadora brasileira que vive em Monterrey, México, enquanto escreve sua tese de doutorado pela Universityof Memphis, EUA. Seus dois mestrados, em história (Universityof South Alabama) e estudos de cinema (University of Iowa), forneceram a lente interdisciplinar através da qual ela investiga a história cultural. Sua pesquisa atual utiliza o MardiGras/Carnaval como veículo para a compreensão das mudanças sociais e culturais em Mobile, Alabama na segunda metade do século XX. Investigando os papéis atribuídos, inacessíveis, reivindicados ou apropriados por afroamericanxs heterossexuais e pessoas LGBTI nas festividades, o projeto analisa a dinâmica de poder através da cultura e do ritual.

ISSN 2236-0824

Introdução

Em primeiro de maio de 2013, o vice-presidente estadunidense Joe Biden pronunciou o discurso principal no evento Voices Against Violence (vozes contra a violência) em Washington, D.C..Por ser o autor da Violence Against Women Act (lei da violência contra as mulheres) de 1994, Biden tem autoridade para falar sobre o assunto. Na ocasião, decidiu acrescentar um toque um tanto *gauche* ao seu pronunciamento:

> Quando eu falo ... muitas vezes você ouve os homens dizer "por que elas simplesmente não saem, por que elas simplesmente não partem? Por que elas ... elas devem ser, você sabe ... "E eu pergunto a eles, quantos de vocês viram o filme *Deliverance*?[3] E todos levantam a mão. E eu digo, qual é a única cena que você lembra em *Deliverance*? E cada homem aqui sabe exatamente que cena pensar. E eu digo: "depois que esses sujeitos amarraram aquele cara naquela árvore e o estupraram, um homem o estuprou, naquele filme. Por que o cara não foi ao xerife? O que você teria feito? "Bem, eu voltaria para casa para pegar minha arma, eu voltaria para encontrá-lo ..." Por que você não iria ao xerife? Por quê? Bem, a razão é ... Elas têm vergonha. Elas estão envergonhadas. Eu digo, por que você acha que tantas mulheres que são estupradas, tantas não relatam isso? Elas não querem ser estupradas novamente pelo sistema.[4]

Quatro suburbanos estadunidenses de classe média encararam as correntezas do Cahulawassee River para explorar a natureza selvagem das Montanhas da Geórgia antes que tudo fosse inundado pela construção de uma represa. A aventura se transformou em pesadelo quando se depararam com *hillbillies*[5] monstruosos e um dos turistas foi violentamente estuprado. Para sobreviver ao "coração das trevas" do sul dos Estados Unidos, os suburbanos devem ceder aos seus instintos primitivos e quebrar uma série de leis e códigos morais. A trama de *Deliverance* (1972) é relativamente simples e tão familiar que o Vice-Presidente dos Estados Unidos a usou para transmitir a humilhação e o horror da agressão sexual na celebração do aniversário de uma instituição dedicada a ajudar

---

[3] *Deliverance* foi lançado no Brasil como Amargo Pesadelo. Manterei aqui o título original pois acredito que na adaptação perdemos um pouco da poesia e do sentido almejado pelo autor James Dickey. Deliverance significa libertação, salvação, frequentemente em um contexto religioso.

[4] Texto transcrito do vídeo do Youtube, "Dueling Banjos: Joe Biden Talks About 'Man Rape' in Deliverance,," 1:36, postado por IJReview, 03 de maio de 2013, https://www.youtube.com/watch?v=BSszgkaWMwY

Todas as traduções do inglês para o português são da autora.

[5] "Hillbilly" é um termo usado para descrever pessoas que vivem na zona rural montanhosa dos EUA. Em geral tem um significado pejorativo e pode conotar falta de sofisticação e ignorância, mas é também apropriado e utilizado pelo povo da montanha como forma de celebração da sua identidade e cultura. Um pouco como o nosso "caipira".

ISSN 2236-0824

vítimas de abuso doméstico. Mas qual o seu significado exatamente? É uma história sobre sobrevivência? Um conto ecológico preventivo? Uma alegoria da ascensão do *Sunbelt* estadunidense?[6] Uma fantasia homoerótica?

Desde seu lançamento, o filme provocou críticas apaixonadas, inspirou diferentes análises, e se tornou um fenômeno cult. As imagens, os estereótipos e os símbolos produzidos pelo filme ainda informam percepções populares do sul dos Estados Unidos, mesmo por aqueles que nunca o viram. O filme é um rico texto cultural que propicia aos historiadores várias maneiras de analisar não apenas o sul dos Estados Unidos, mas também conceitos mais abrangentes como a identidade regional, conflitos de classe e masculinidade.

A popularidade no momento de seu lançamento não é o suficiente para tornar um filme um importante e icônico texto cultural. *Deliverance* foi lançado emNova Yorkem 30 de julho de 1972. Fez bastante sucesso aquele ano, assim como*Garganta Profunda* (Deep Throat) e *Essa Pequena é uma Parada* (What's Up Doc?) E nem sequer se aproximou dos números de bilheteria alcançados por*O Poderoso Chefão*(The Godfather). O clássico de blaxsploitation *Super Fly* (1972) estreou na mesma semana e, em 9 de agosto, tinha arrecadado U$145.000. *Deliverance* arrecadou quase um terço disso, U$45.023.[7] (VARIETY, 7 de agosto de 1972) A primeira crítica ao filme publicada na revista *Variety* o descreveu como uma "versão pesada e inconsistente do livro" que precisava de "marketing hábil para superar suas pretensões intelectuais." O texto também apontou que o filme "dividiria o público tornando a sua promoção um grande desafio" para a Warner Bros. (VARIETY, 19 de julho de 1972) Os dois críticos do *New York Times* que analisaram *Deliverance* aparentemente assistiram filmes distintos. Embora Vincent Canby tivesse algumas palavras gentis sobre a fotografia e atuações do filme, ele o caracteriza como "um melodrama de ação que não confia em sua ação para falar mais alto do que palavras." Stephen Farber, no entanto, viu um "filme de aventura intransigente" que "coincidentemente também é o registro cinematográfico mais impressionante do ano." (FARBER, 1972)

Este artigo argumenta que um importante texto cultural precisa cumprir três critérios: 1) Reforça ou rearticula ideias, imagens e estereótipos do passado. 2)

---

[6]*Sunbelt* é como é chamada a região estadunidense que vivenciou rápido crescimento econômico e populacional na segunda metade do século vinte e que vai do sul da Califórnia ao sul da Carolina do Norte.

[7]Vale ressaltar, no entanto, que embora *Deliverance* tenha sido lançado cinco dias antes, *SuperFly* foi lançado em dois cinemas da cidade em sua primeira semana em cartaz e *Deliverance* em apenas uma.

ISSN 2236-0824

Captura o espírito sociocultural e as ansiedades do presente. E 3) Deixa um legado que informa representações futuras. *Deliverance* cumpre todos estes critérios. Ele dialoga com representações passadas de populações desfavorecidas brancas sulistas; reflete e questiona o momento histórico em que foi produzido e consumido; e, até hoje, afeta a maneira com que a região e seus habitantes são vistos e representados. Pode ser lido como um reflexo da reconfiguração da identidade do sul dos EUA com a emergência do *Sunbelt*, mas também como uma expressão da suposta crise de masculinidade dos anos 1970s. Adicionalmente, embora outras imagens mais positivas da classe trabalhadora branca sulista também tenham emergido nesta década, o gênero do *Redneck Nightmare*, popularizado por *Deliveranc*e, tornou-se icônico e duradouro.[8] (MACHADO, 2013)

Em geral, estudos que investigam representações cinematográficas do sul dos EUA tendem a focar em um período específico, analisando como um conjunto de filmes representa certas posições ou ideias, ou cobrem um período mais extenso para investigar mudanças em imagens e percepções ao longo do tempo. Este artigo propõe uma abordagem diferente ao analisar um só filme com a intenção de extrair dele o clima sociocultural do período em que foi produzido e consumido. No entanto, ele também conecta *Deliverance* a estereótipos, arquétipos, e discursos do passado, enquanto considera como o filme afetou representações futuras de homens pobres, brancos, do sul dos EUA. No entanto, este estudo não argumenta que esta foi a única imagemdo sul dos EUA em película deste período. Outros textos contemporâneos apresentaram representações bastante distintas da região. Peter Applebome afirmou que o país, e Hollywood em particular, tendem a alternar "visões do Sul como um inferno de pobreza, tormento e depravação ou como um Éden americano de tradição, força e graça". É uma analogia interessante, mas apenas se desconsiderarmos o fato de que as imagens negativas e positivas desta região tendem a coexistir historicamente. Tara McPherson produz uma análise mais precisa ao observar que parece haver uma recorrente "esquizofrenia cultural sobre o Sul" na cultura popular. (APPLEBOME, 1997, p. 11 e MCPHERSON, 2003, p.3.)

O Sul como o "Outro"

Em seu seminal artigo de 1985 sobre filmes de terror, o crítico de cinema Robin Wood discute como "o Outro" nesses textos tem que ser rejeitado e eliminado

[8]"Redneck Nightmare" são aqueles filmes em que uma pessoa, ou um grupo de pessoas, viaja para ou através do Sul dos EUA e sofre horrores nas mãos de "nativos monstruosos". Eu defendi a existência deste subgênero em minha tese de mestrado (Machado Wildberger, 2013)

ISSN 2236-0824

ou tornado seguro através da assimilação. Wood sustenta que a alteridade "funciona não apenas como algo externo à cultura ou ao eu, mas também como algo que é reprimido (mas nunca destruído) no eu e projetado para fora para ser odiado e repudiado". (WOOD, 1985, p.199) Ele usa como exemplos deste processo as representações de pessoas indígenas e colonizadores brancos nos Westerns clássicos de Hollywood. No entanto, podemos estabelecer paralelos também em relação às representações do sul dos EUA.

Estudiosos de diferentes disciplinas têm demonstrado como o sul e os sulistas desempenharam o papel fundamental do "Outro" no estabelecimento de uma elevada identidade nacional. O historiador James Cobb apontou que a tendência de comparar o sul e o norte dos EUA "e ver este último como o padrão normativo para toda a nação" pode ser datada, pelo menos, aos primeiros dias da independência dos EUA. (COBB, 2005, p.4) Já o geógrafo David R Janssondefine este processo como "colonialismo interno". (JANSSON, 2003, pp. 293-316) O crítico de cinema Godfrey Cheshiredesenvolve este tema, colocando Hollywood no papel do colonizador, enquanto o editor da revista *Southern Cultures*, Larry Griffin, argumenta que existem tantas "Americas" distintas quanto existem diferentes "suis", portanto, precisamos questionar por que um paradigma particular é escolhido e pensar sobre as implicações dessa escolha. (GRIFFIN, 2000, p.68) David L. Smileysugere queao invés de questionar o que o sul é ou foi, estudiosos do sul dos EUA devem se preocupar em descobrir "por que a ideia do sul começou e como ela passou a ser aceita como axiomática entre os americanos." (SMILEY, 1999, p.18) O mesmo conselho também pode ser aplicado a análises de representações de *Dixie* na cultura popular.[9]

A estigmatização de um grupo como "O Outro" implica sempre uma relação de poder. A negociação do poder em *Deliverance* acontece não somente no nível inter-regional, mas também entre classes. O novo, educado e "redimido" sul branco do *Sunbelt* precisava construir seu próprio "Outro". Nos anos que sucederam o ápice do movimento por direitos civis, afro-americanos, os outros "Outros," pareciam estar fora dos limites. Assim, qual é o melhor grupo demográfico para servir essa função do que os pobres sulistas brancos, tradicionalmente estigmatizados? (WRAY, 2006)

[9] *Dixie* é um dos apelidos dados à região que se separou da nação gerando a Guerra Ccivil de 1861-1865.

ISSN 2236-0824

A Exotização do "Poor White Trash"

Em seu estudo sobre representações do sul estadunidense na mídia, Jack TempleKirby discute como a imagem das comunidades brancas sulistas desprivilegiadas normalmente é criada no norte industrializado. "Eles são os 'crackers', 'hillbillies', e especialmente 'rednecks' – todos termos pejorativos concedidos por representantes de uma longa sucessão de hegemonias do sul, então consumido e transmitido por *Yankees* que compartilham um conhecimento hegemônico e o controle da mídia."(KIRBY, 1995, p. 56).Um exemplo interessante deste processo de exotização do pobre branco sulista está na canção que abre a reedição do filme *Bayou*, dirigido por Harold Daniels. Originalmente lançado no ano de 1957, em 1961 o filme foi reformulado com mais nudez e violência e rebatizado *Poor White Trash.* A nova versão também ganhou um prólogo que inclui um tocador de banjo cantando:

> Poorwhitetrashnot a nickel in my jeans
> Poorwhitetrashdon'tknowwhatlovin' means
> Poorwhitetrashneverhad no fun
> Poorwhitetrashain'tgot no one.
> In theswamp I live, in theswamp I die. For poorwhitetrash no onewillcry.[10]

Os brancos pobres do sul complicam nossa compreensão da dinâmica racial dos EUA desafiando dois conceitos importantes: a supremacia branca e o privilégio branco. O romance *Deliverance* descreve a região como "o país das pessoas de nove dedos". (DICKEY, J. 1970, p. 56)O filho do autor James Dickey, Christopher, diz que isto se deve ao fato de que "há muita endogamia e tantos acidentes graves (na região) que todo mundo tem alguma parte faltando." (DICKEY, C., 1999, p. 164) No comentário de áudio de DVD do filme, o diretor John Boorman observa que as pessoas que ele encontrou nas montanhas da Geórgia eram "todos hillbillies" cuja endogamia "notória" ele explica de maneira desajeitada: "E a razão, descobri lá em cima, é que estes são os descendentes de brancos que casaram com índios e foram então condenados ao ostracismo pelos índios e brancos e assim eles tiveram que se relacionar somente entre eles mesmos e a este estranho, hostil e isolado grupo se desenvolveu em torno dessa história. E você pode ver, nos rostos de algumas destas pessoas, vestígios do índio". (BOORMAN, 2007) Embora não esteja claro onde o diretor obteve essa informação, ele está inadvertidamente empregando o

[10]Pobre lixo branco sem um níquel nos meus jeans
Pobre lixo branco não sabe o que é o amor
Pobre lixo branco nunca teve diversão
Pobre lixo branco não tem ninguém.
No pântano eu vivo, no pântano eu morro. Pelo pobre lixo branco ninguém vai chorar.

ISSN 2236-0824

mesmo raciocínio utilizado para estigmatizar e oprimir brancos desprivilegiados do sul dos EUA no passado.

Mesmo antes da Guerra Civil, abolicionistas e escravistasrepresentavam pobres brancos como gente que estava excluída da sociedade branca respeitável. (WRAY, 2006, p. 48) Tanto o*Key to Uncle Tom's Cabin* (1854) da notória abolicionista Harriet Beecher Stowe e *o Social Relations in Our Southern States* (1860) do defensor da supremacia branca Daniel R. Hundley têm um capítulo intitulado "Poor White Trash." Stowe acreditava que a escravidão não apenas corrompeu as "classes trabalhadoras negras" como também produziu "uma população branca pobre mais degradada e brutal do que as que existiram em qualquer um dos bairros mais populosos da Europa". Ela observa que esse grupo "inconcebivelmente brutal" de brancos se assemelha a "um monstro cego, selvagem, que, quando despertado, pisa sem cuidado sobre tudo em seu caminho". (BEECHER STOWE, 1853, pp. 365 e 368) Hundley descreve os brancos pobres do sul como os "animais de duas pernas mais preguiçosos a andar eretos sobre a face da Terra", cuja aparência era: "Lânguida, magra, angular e óssea, com ... tez pálida, modos estranhos e uma estupidez natural ou opacidade do intelecto quase inconcebível". O foco na aparência dos brancos pobres é indicativo da associação entre pobreza e deformidade física e a tendência a vê-los como praticamente uma raça inferior. Este raciocínio permitiu que sulistas ignorassem as barreiras estruturais à mobilidade social em uma sociedade escravista. (HUNDLEY, 1860, p. 264)

A aceitação geral das leis que promoviam a eugenia e a esterilização involuntária no início do século XX informou a percepção pública de brancos pobres como potencialmente perigosos. No entanto, a estigmatização desta população também teve algumas consequências relativamente benévolas.Na virada do século XX, havia estimativas de que pelo menos 40% dos sulistas, principalmente brancos pobres, estavam infectados com o parasita anquilostoma. Em 1909, John D. Rockefeller Sr. alocou $1,000,000.00 para a criação daRockefeller SanitaryCommission for the Eradication of Hook worm Disease (Comissão Sanitária para a Erradicação da Anquilostomia). Embora não representassem necessariamente negativamente os brancos pobres sulistas, os "cruzados da anquilostomia" forneceram mais um exemplo no qual esse grupo de pessoas seria percebido como o exótico "Outro". (WAISLEY, 2000 e COOPER & TERRIL, 2009)

Durante o New Deal de Franklin D. Roosevelt, outro estereótipo benevolente de sulistas pobres brancos capturou a imaginação do país quando RexfordTugwell

ISSN 2236-0824

instruiu Roy Striker a "contar às pessoas sobre os que vivem no terço inferior da sociedade - quão mal alimentados, malvestidos e mal-alojados eles são."[11] (MACCANN, 1973, p. 60). Nas mãos de talentosos fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lange, e Arthur Rothstein, arrendatários e meeiros do sul rural foram transformados em ícones do populismo do New Deal, mas as manchetes que acompanham as poderosas imagens destacavam seu exotismo: "Poverty's Prisoners," (Prisioneiros da Pobreza) "Uncensored Views of Sharecroppers' Misery," (Imagens sem censura da miséria dos meeiros) ou "Is This America?" (Isto é a América?). (KIDD, 2006)

O realismo social nos EUA não se manifestou apenas nas fotografias do Farm Security Administration. A Grande Depressão também gerou uma literatura socialmente engajada, conhecida como "sharecropperrealism" (realismo meeiro) que ofereceu representações dignas de meeiros sulistas.[12] Ao mesmo tempo, no entanto, os brancos pobres do sul foram popularizados por um conjunto diferente de romances: a tradição literária conhecida como "Southern Gothic", que influenciou a percepção dos pobres brancos do Sul não só em páginas impressas, como também nas telas de cinema[13]. Pode-se argumentar que o trabalho de Flannery O'Connor, Erskine Caldwell, William Faulkner, Carson McCullers, entre outros, forneceu um antecedente mais direto para o gênero cinematográfico "Redneck Nightmare"

Essas imagens, arquétipos e estereótipos, alguns remontando ao século XIX, serviram de modelo para as imagens assustadoras das pessoas da montanha em *Deliverance*. O "menino esquisito do banjo" interpretado por Billy Redden proporcionou uma das imagens mais icônicas do filme. A cena é elogiada na revista *Variety*como um "tocante dueto de banjo e guitarra entre [Ronnie] Cox e um

---

[11] Tugwell foi o diretor da Administração de Reassentamento na Divisão de Informação da Administração de Ajustamento Agrícola (Resettlement Administration at the Information Division of the Agricultural Adjustment Administration) e Striker foi chefe da Seção Histórica da Divisão de Informação da Administração de Ajustamento. (Historical Section of the Information Division of the R. A.)

[12] O genêro inclue trabalhos como Kelly's*Weeds* (1923) de Edith Summers e *The Cabin in the Cotton* (1931) de Henry Kroll

[13]O trabalho de O'Connor teve apenas uma adaptação cinematográfica relevante, *Sangue Selvagem* (Wise Blood) de John Huston (1979), mas houveram diversas adaptações da ficção de Faulkner, enquanto o trabalho de Erskine Caldwell gerou algumas das principais fontes de estereótipos dos pobres brancos do sul. Duas adaptações contemporâneas de romances bem conhecidos, dirigidas pelo mesmo aclamado diretor de Hollywood, fornecem um bom exemplo do impacto da tradição do gótico sulista na representação de brancos pobres da região. *Caminho Áspero* (Tobacco Road, 1941) e *As Vinhas da Ira* (The GrapesofWrath, 1940) foram ambos dirigidos por John Ford, mas as representações da família Joad e da família Lester não podiam ser mais contrastantes. Enquanto a família *Okie* é representada com dignidade, os meeiros da Geórgia são uma coleção de estereótipos *hillbilly*.

ISSN 2236-0824

retardado". (VARIETY, 19 de Julho de 1972). No entanto, de acordo com o autor J. W. Williamson, algumas pessoas da região "sentiram-se enojadas...com o uso de Billy Redden." (WILLIAMSON, 1995, p. 195). Aluno de educação especial na época das filmagens, Reddense tornou uma espécie de celebridade local, tendo sua foto tirada com os turistas e até mesmo retomou sua "carreira de Hollywood" três décadas mais tarde, fazendo uma pequena participação em *Peixe Grande* (Big Fish, 2003) de Tim Burton, mais uma vez tocando banjo, além de ser destaque em vários artigos comemorando os 40 anos de *Deliverance.* (PHILIPS, 2012 e BETHEA, 2011) A "autenticidade" da cena foi bastante elogiada. No entanto, pouca atenção tem sido dada ao fato de que o personagem é descrito em um segundo tratamento do roteiro do filme como "provavelmente uma pessoa de pouca sagacidade, certamente produto de endogamia ao ponto de imbecilidade e albinismo". (DICKEY, 1971, p.13) A equipe do filme raspou a sua cabeça e o maquiou para acentuar seu exotismo (GRAHAM, 1990, p.4). No comentário de áudio sobre uma outra cena com a Sra.Webbe sua neta, o diretor John Boormandiz: "Olhe para este personagem, essa mulher, olha, a maneira como eles vivem lá, isto é absolutamente como era. Não alteramos nada, foi a apenas a gente espiando através de uma janela com uma câmera" (BOORMAN, 2007). O comentário ignora o processo de pré-produção que selecionou pessoas e locais que se encaixavam nas descrições do roteiro, as ideias e o ambiente que os cineastas queriam transmitir, e suas pressuposições sobre as pessoas desprivilegiadas dosul rural.

Já em 1934, Ellen Glasgow criticava a escola literária"Southern Gothic" pelo seu foco exclusivo nos aspectos negativos da vida no sul e por apresentar seus elementos "góticos" como pseudo-realismo. (GLASGOW, 1934, p. 4) Críticas similares foram feitas ao retrato que *Deliverance*criou do povo das montanhas. O ex-prefeito de Clayton, Geórgia, Edward Cannon Norton, disse ao Atlanta *Journal-Constitution* em 1990 que ele "desprezava *Deliverance*" pelo modo como retratava seu povo, notando que o filme é "muito sujo" e "nos retrata como um lote de pessoas desgraçadas." S. K. Graham, que escreveu o artigo citando o Sr. Norton, também observa que o filme "apelou a todos os estereótipos que essa população tem tentado superar." (GRAHAM, 1990, p.4)

Uma alegoria do *Sunbelt*?

A emergência da região conhecida como o *Sunbelt* trouxe poder econômico e político para o sul dos EUA, criando a necessidade de reconfiguração da tradicional dinâmica identitária norte versus sul. Os gastos com defesa do governo durante a

ISSN 2236-0824

Segunda Guerra Mundial levaram a um impressionante desenvolvimento econômico da região. A economia do *New South*, assim como a imigração de pessoas e empregos produziu rápida urbanização e industrialização, contribuindo para o aumento dos níveis de educação e renda, afetando também o seu sistema de segregação racial (STEED, MORELAND & BAKER, eds., 1990, p.125). No entanto, o processo que transformou o sul dos EUA de *Cotton Belt* para *Sunbelt* não afetou toda a região da mesma maneira. Como explica Bruce J. Schulman, o*Sunbelt*tevesuas "sombras". A coexistência de extrema pobreza e prosperidade nas décadas que produziram essa mudança drástica levou comentaristas a criticar o apelido. (SCHULMAN, 1991 e MILLER & POZZETTA, 1988). A intervenção federal focava no crescimento da região de uma maneira que ignorava as populações mais necessitadas. Os políticos e as elites do sul usaram sua influência e apoiaram programas federais para o desenvolvimento industrial e os subsídios agrícolas, enquanto se opunham aos programas de assistência social. Na década de 1970, quando o "Novo Sul" reconstruía a imagem de uma região "ocupada demais para odiar", os brancos sem acesso à educação ou ascensão socioeconômica representavam um vínculo irremediável com o incômodo passado da região. Como observa Christopher Dickey, *Deliverance* "jogou com a tensão entre o novo sul e o velho sul. O novo sul era Atlanta. O velho sul nas montanhas era um universo totalmente diferente. E você não tinha que dirigir muito para encontra-lo." (DICKEY, C., 1999, p. 170). A eleição de Jimmy Carterpareceu consolidara aceitação do "Novo Sul" ao conjunto nacional. Em 1976, ano em que Carter assumiu o cargo, uma representação atraente do *redneck* sulista conquistou a nação quando o personagem Bo "Bandit" Darville de Burt Reynolds encantou audiências em *Agarre-me Se Puderes* (Smokey and the Bandit, 1977), e em uma série de filmes que ficaram conhecidos como "GoodOl' Boy movies". No entanto, os encantadores fora da lei de Reynolds não eram as únicas imagens de masculinidade branca sulista a emergir nessa década. Se os anos 1970 produziram filmes e séries de televisão que apresentaram homens da classe operária branca do sul como rebeldes encantadores, também solidificaram a imagem de uma "raça" degenerada de brancos pobres marcando a ascensão do subgênero cinematográfico "RedneckNightmare". Ao contrário dos filmes anteriores que associavam a crueldade dos sulistas ao racismo, os filmes "Redneck Nightmare" ignoram o contexto social em que esses terríveis "nativos" existem. Não há razão para que eles sejam como são, e seu desvio moral parece ser algo congênito ou fomentado pelo ambiente maligno em que habitam. Protótipos destesubgênero incluem *Levada à Força* (The

ISSN 2236-0824

StoryofTemple Drake, 1933), uma adaptação de *Santuário* (Sanctuary, 1931), de William Faulkner, e o clássico cult *Two Thousand Maniacs!* (1964). Mas o subgênero se solidifica mesmo nos anos 1970, com filmes como*Sem Destino* (Easy Rider, 1969), *Amargo Pesadelo* (Deliverance, 1972), *Massacre da Serra Elétrica* (Texas Chainsaw Massacre, 1974), *Macon County Line* (1974), e *Southern Comfort* (1981).

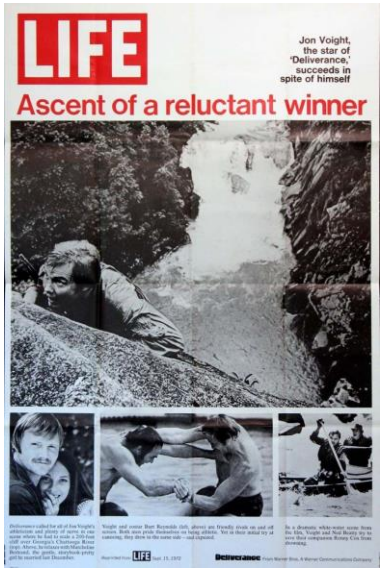
Derek Nystrom argumenta que representações Hollwoodianas de homens brancos sulistas da classe operária na década de 1970 só podem ser compreendidas no contexto da industrialização e urbanização do *Sunbelt* e entende *Deliverance* como uma alegoria desse processo (NYSTROM, 2009, p. 57). Além da transferência de poder econômico e político para a região, a ascensão do *Sunbelt* também significou transferência de mão de obra do norte sindicalizado para o sul anti-sindical, um processo que também contribuiu para o surgimento da "Nova Direita" estadunidense. Nystrom recomenda que seja considerado o papel da identidade de classe na "estrutura alegórica" do filme para que se possa compreender plenamente "a história social" de sua produção, identificando *Deliverance* como parte-chave da "rearticulação cultural do Sul" no período. Sua análise explica bem os "GoodOle' boy movies" de Burt Reynolds, mas ao apresentar *Deliverance* como uma anomalia, obscurece seu verdadeiro legado. O filme de Boorman gerou uma série de textos semelhantes, afetando a maneira como os brancos pobres do sul são representados.

Deliverance é um texto complexo, criado por artistas talentosos, o que complica qualquer leitura simplista do mesmo como apenas um produto da angústia sociocultural do *Sunbelt*. Embora tenha indubitavelmente contribuído para a estigmatização dos brancos pobres sulistas, o filme se recusa a apresentar os protagonistas suburbanos como os heróis da história. A sequência de abertura deixa muito claro quem ataca primeiro. Lewis (Burt Reynolds) diz a seus companheiros que depois que a represa for construída "não vai ter mais rio. Só vai ter um lago grande e morto ... Você só vai criar um pouco mais de energia para Atlanta, um pouco mais de ar-condicionado para o seu subúrbiozinho presunçoso, e você sabe o que vai acontecer? Vamos estuprar toda essa maldita paisagem. Vamos estuprá-la." Esta associação da paisagem com um corpo violado é bem representada em uma versão anterior do roteiro que não chegou as ser filmada onde Lewis chama Atlanta de "aquela puta velha ". Podemos argumentar então que o *Sunbelt* suburbano está violando a natureza e os "nativos selvagens" estão apenas revidando. A trama também não deixa claro se as ações dos canoeiros são baseadas em uma ameaça real. No entanto, ao produzir a humilhação castradora da cena angustiante de

ISSN 2236-0824

estupro homossexual, o filme essencialmente justifica qualquer ato de violência cometido por seus protagonistas. Quando Christopher perguntou a seu pai por que aquela cena era necessária, James Dickey respondeu que "teve que pôr o peso moral do assassinato nos suburbanos." (DICKEY, C., 1999, p. 180)

Apesar de *Deliverance* se recusar a definir claramente heróis e vilões, o material de divulgação do filme estabelece exatamente com quem o público deve se identificar. Eis como o trailer original apresentou seus personagens: "Estes são os homens, nada muito incomum sobre eles. Caras suburbanos como você ou seu vizinho. Nada muito incomum sobre eles até que decidiram passar um fim de semana de canoagem no Rio Cahulawassee ... Estes são os homens que decidiram não jogar golfe nesse fim de semana. Em vez disso, buscaram o rio."[14] Embora o trailer proponha uma identidade mais genericamente suburbana para os protagonistas, o filme não se esquiva de sua relação com o sul dos EUA. Poucos anos antes do símbolo ser reconfigurado e redimido para simbolizar a rebeldia despreocupada em filmes e séries televisivas de "GoodOleBoys" como *The Dukesof Hazzard* (Os Gatões, 1979-1985), Lewis conduz um carro com uma placa da bandeira dos Confederados separatistas. O trailer enfatiza a identidade de classe média suburbana dos protagonistas, contrastando-os com os camponeses locais, mas também deixa muito claro que eles são "homens", eles são os "caras".



Matéria da revista *Life.* 15 de Agosto de 1972

[14] *Trailer* do filme que faz parte dos "extras" no DVD lançado em 2007.

ISSN 2236-0824

Ansiedades em relação à masculinidade

Algumas semanas após a estreia do filme, a revista *Life* publicou uma matéria sobre a participação do ator John Voight em *Deliverance*.O artigo é acompanhado de quatro imagens do ator no set de filmagens. Uma imagem maior que domina a página mostra o ator escalando um precipício e louva sua coragem em filmar a cena sem um dublê. A imagem menor central, mostra Voight e Reynolds lutando dentro do rio e discute sua rivalidade na tela, observando como os dois homens "se orgulham de seu atletismo". O lado inferior direito da página traz um still de uma cena dramática dos atores enfrentando as águas revoltas do rio. A outra pequena imagem, no entanto, parece um pouco fora de lugar. É uma foto de Voight "relaxando com Marcheline Bertrand, a gentil garota de uma beleza de contos de fadas" com quem ele havia recentemente se casado. (DOWNS, 1972, p.44).O sorriso encantador e pacífico de Marcheline contrasta com as outras imagens de ação masculina intensa. Ela está lá para confortar seu homem e não ameaça a sua masculinidade. Ela claramente não faz parte da esfera dos homens. Se depois de alguma catástrofe imprevisível esse artigo fosse o único artefato sobrevivente da década de 1970, futuros investigadores teriam dificuldade em inferir que as mulheres estavam lutando por igualdade e contra o patriarcado nesta época.

Na década de 1950 aemergência da suburbanização e de um padrão de masculinidade doméstica voltada para o consumo geraram a noção de que a masculinidade nos EUA estava em crise. Os movimentos sociais dos anos 1960 intensificaram esse processo e, nos anos 70, consolidou-se uma retórica que denunciava o processo de emasculação do homem branco. (PRINCE, 2008, p. 235) Os três pilares da identidade masculina estadunidense – ser o provedor da família, fazer parte das forças armadas, e a heterossexualidade – estavam sendo desafiados nesta época.Como demonstra Robert O. Self, a reação às conquistas dos não brancos, mulheres e gente LGBTI levaria a um discurso de defesa dos valores familiares que alimentaria a ascensão da Nova Direita e da Direita Religiosa. (SELF, 2012) As mulheres conquistavam cada vez mais espaço na esfera pública enquanto reivindicavam igualdade de direitos. O movimento pelos direitos civis e o *Black Power* desafiavam a exclusão dos homens afrodescendentes do conceito de masculinidade estadunidense.[15] O movimento gay desafiava a normatividade

[15] Steve Estes demonstra como os desafios à segregação alimentaram ansiedades masculinas no Sul dos EUA, já que a relação entre a masculinidade branca e o controle sexual era manifestada em atos de violência contra homens negros, que geralmente tinha contornos sexuais. (ESTES, 2008, p.111)

ISSN 2236-0824

heterossexual, enquanto a contraculturaquestionava os valores morais da família e o movimento contra a Guerra do Vietnã contestava o serviço militar. (KIMMEL, 2012 e SELF, 2012)

Nos anos 1970, essas mudanças radicais inspiraram o surgimento de vasta literatura científica, acadêmica e popular tentando lidar com a suposta emasculação dos homens estadunidenses enquanto revistas voltadas para esta audiência masculina angustiada se tornaram populares. Em 1974, Ann Steinmann e David J. Fox publicaram *The Male Dilemma: Howto Survive the Sexual Revolution* (O dilema masculino: como sobreviver à revolução sexual). O livro tenta encontrar soluções para a crise enfrentada pelos homens estadunidenses em uma sociedade passando por vertiginosa mudança. Steinmann e Fox argumentam que cada conquista feminina significa uma correspondente perda de poder e prestígio masculino. (STEINMANN &. FOX, 1974, p.ix) Os autores denunciam uma sociedade mecanizada e especializada que não aprecia a força física, a individualidade, e os códigos morais dos homens, comprometendo a sua masculinidade. Além disso eles afirmam que um mundo sem claras distinções entre os papéis sociais e sexuais entre os gêneros não prejudica apenas aos homens e sim a toda a sociedade, causando conflitos conjugais, epidemias de doenças venéreas, aumento de taxas de divórcio e de ilegitimidade (STEINMANN &. FOX, 1974, p. 9).

Deliverance é um texto crucial para considerarmos essas questões, não apenas pela história que se desenrola na tela, mas também pela maneira como o filme foi promovido, discutido e criticado após a seu lançamento. Grande parte da sua publicidade girou em torno das personalidades dos homens envolvidos em sua produção. O set de *Deliverance* era um universo de machos. De acordo com Christopher Dickey, "Era como se todo o filme estivesse se transformando em algum tipo de aposta machista em que cada homem tivesse que provar que podia correr os riscos que os personagens estavam correndo."(DICKEY, C., 1999, p. 182) Os membros do elenco constantemente elogiavam os atributos masculinos uns dos outros em materiais promocionais e entrevistas: há elogios constantes à fisicalidade de Burt Raynolds, à coragem e ao foco de Jon Voight e ao diretor John Boormanpor impulsionar todos a desafiarem seus limites. A personalidade de James Dickey também forneceu um subtexto importante para a recepção do filme. Parte suburbano, parte aventureiro rústico, ele era, de acordo com vários comentaristas, uma combinação das qualidades e defeitos dos quatro protagonistas. O jornal *Atlanta Journal-Constitution*se refere a Dickey como "um homem macho quase mítico aos moldes de Hemmingway." (GRAHAM, 1990, p. M1). Um documentário

ISSN 2236-0824

promocional produzido para o lançamento de *Deliverance* transpira testosterona ao descrever os homens envolvidos no filme. Dickey é descrito como um homem que "deixa sua marca em tudo e todos que ele encontra". Um renomado professor universitário e um "dos principais poetas americanos de sua geração", mas também alguém que tem uma "presença física marcante", com a autoridade conferida pela experiência pessoal para poder escrever sobre encarar águas revoltas em uma frágil canoa, ou caçar cervos com arco e flecha no deserto. No mesmo documentário Boormanelogia o "físico magnífico" de Reynolds, enquanto Dickey exalta o elenco: "Tudo o que posso dizer sobre esses atores, Burt Raynolds, Jon Voight, Ned Beatty e Ronny Cox é que cada um deles tem maispeito do que um ladrão". Até mesmo a produção do filme é retratada como uma peleja entre dois poderosos machos dominantes:o diretor e o autor/roteirista. Boorman descreve sua relação com Dickey como "turbulenta", mas se vangloria de ter mantido a sua posição: "Posso dizer que encarei quinze rounds com um campeão e ainda estou de pé." (SALAND, 1972) Houve até rumores de que a peleja dos dois chegou as vias de fato, resultando em um nariz quebrado e menos quatro dentes para o diretor. (LYTTELTON, 2012) Este intenso nível de competição e de resolução de conflito através de laços homo-sociais é um importante subtexto tanto na trama do filme como em sua publicidade.

Joan Mellena cessou as questões de gênero no cinema estadunidense com dois importantes textos: *Women and Their Sexuality in the New Film* (1974) e*Big BadWolves: Masculinity in the American Cinema* (1977). Seu trabalho mostra como *Deliverance* já era considerado um texto importante para a análise de questões de gênero e sexualidade pouco depois de sua estreia. Mellen vê o desaparecimento das mulheres dos filmes dos anos 1970 como uma punição por suas novas reinvindicações e conquistas, assim como um reflexo da "crença de que uma relação entre iguais levaria à impotência masculina." (MELLEN, 1977, p.311) Em última análise, ela lê o filme através de uma lógica de desejo reprimido homossexual, dizendo que a cena de estupro era "emocionante porque evoca um ato que eles iriam realizar de bom grado uns com o outros se eles não fossem tão reprimidos e alienados pelas normas da civilização". (MELLEN, 1977, p.320) No entanto, está latente em sua análise a suposição de que classe e localização geográfica afetam a capacidade dos homens de expressar seus desejos sexuais. Mellen menciona "culturas em que a atração física entre homens não prejudica a identidade masculina" sem fornecer exemplos concretos, mas também descreve os agressores dos suburbanos como "dois degenerados rurais, homens primitivos o bastante para

ISSN 2236-0824

entregarem-seaos impulsos sexuais proibidosque homens 'civilizados' como os nosso heróis reorientam para manifestações mais aceitáveis como a caça e os esportes de contato". (MELLEN, 1977, p.318) Curiosamente, ela não menciona a identidade regional dos personagens, falando deles em termos de arquétipos da masculinidade estadunidense ou em termos psicanalíticos, interpretando a história como um reflexo de desejos reprimidos projetados nos caipiras monstruosos que representariam o "id" dos homens urbanos civilizados, concluindo que o filme é uma "fábula freudiana dos perigos da nossa vida instintiva". Robert Armour propõe uma leitura similar no artigo "Deliverance: Four Variationsofthe American Adam" (Deliverance, quatro variações do Adão estadunidense, 1973), observando que a violência da natureza e os instintos sexuais são familiares aos *hillbillies*, para os quais "os atos sexuais satisfazem desejos naturais, sejam eles cometidos com um homem, uma mulher, com os primos ou com porcos".[16]

O filme funcionou tão bem porque para audiências e críticos contemporâneos o papel do "sulista exótico" como "o Outro" havia sido confinado a brancos pobres da zona ruralpermitindoa identificação com os suburbanos de Atlanta. A leitura feita por Stephen Farber da representação da masculinidade de *Deliverance* contrasta fortemente com a de Mellen. Ele compara *Deliverance* a*Sob o Domínio do Medo* (Straw Dogs,1971) de Sam Peckinpahobservando que "os heróis de ambos os filmes são homens decentes e exigentes, forçados a enfrentar sua própria natureza violenta". No entanto, ele argumenta que enquanto Peckinpah "se apega ao código do Velho Oeste, implicando que em um mundo selvagem o batismo de sangue é o primeiro passo para se tornar um homem", Boorman produziu um trabalho importante que visa o questionamento e a redefinição da masculinidade.(FARBER, 1972) Embora Farber e Mellen tenham diferentes opiniões sobre o filme, e chegam a distintas conclusões sobre sua representação da masculinidade, ambos revelam como *Deliverance* ressonou com plateias e críticos dos anos 1970 tentando lidar com sua "crise de masculinidade".

O Legado

Tentar estabelecer a popularidade de um filme apenas através de números de bilheteria pode ser complicado. É possível determinar se foi amplamente visto ou se as críticas foram favoráveis, mas isso não explica necessariamente quem se identificou com o filme ou como, ou se permanecerá relevante. *Deliverance* é um

16 Robert Armour, "*Deliverance:* Four Variationsofthe American Adam," *Literature Film Quarterly* 1, no. 3: 280-282 (July, 1973).

ISSN 2236-0824

texto fundamentalpor ter ajudado a estabelecer um subgênero (e alguns temas recorrentes) no cinema estadunidense; por seu impacto duradouro sobre as pessoas, a região e até mesmo objetos relacionados a ele; e por ainda servir como referência para representações de homens pobres brancos, especialmente do sul rural dos EUA, como criaturas assustadoras, retrógradas e degeneradas.

Deliverance foi lançado 11 de agosto de 1972 no Atlanta International Film Festival. Às quatorze horas do dia seguinte foi realizado um seminário dedicado ao filme. A crítica do *Atlanta Journal-Constitution* não foi exatamente laudatória. Howell Raines compara o filme a um pavão: "bonito e orgulhoso mas que se torna um tanto ridículo por seu senso de importância própria." Raines elogiou a ação e a fotografia do filme, mas não se impressionou muito com sua pretensão filosófica. No entanto, ele o considera a película "mais ansiosamente aguardada" no estado da Geórgia desde *E o Vento Levou* (GoneWiththe Wind, 1939), observando que mais de 1750 ingressos foram vendidos para sua primeira exibição local. (RAINES, 1972, p. 8-F). O então governador do estado, Jimmy Carter,estava presente na sessão acompanhado do então vice prefeito da cidade Maynard Jackson.[17]Também presentes estavam James Dickey, Burt Reynolds (que chegou em um avião privado da revista *Playboy* e recebeu a cidadania honorária de Atlanta no evento) e o diretor deHollywood OttoPreminger. *Deliverance* recebeu o prêmio principal do festival, o Golden Phoenix, etambém levou melhor diretor, melhor ator (Jon Voight), melhor ator coadjuvante (Ned Beatty) e melhor editor (Tom Priest) (LUCCHESE, 1972, p. 7 e CAIN, 1972). Em seguida, iniciou quatro décadas de produção cinematográfica na Geórgia. Em 2011 o impacto dessa indústria para a economia do estado foi de US $ 2,4 bilhões. O filme transformou Burt Reynolds em um astro rentável, resgatou a carreira de Jon Voight, e introduziu dois grandes artistas de teatro para a tela do cinema: Ned Beatty e Ronny Cox.

Apesar de todo este sucesso, de acordo com Christopher Dickey, "O livro apareceu nas lojas no verão de 1970, e rapidamente se tornou um best-seller. No próximo verão, ele foi transformado em um filme...E depois disso, nada de bom seria o mesmo." (DICKEY, C., 1999, p. 14) *Deliverance* deixou um legado ambíguo para a região que tornou infame. O historiador ambiental Timothy Silver observa que o seu sucesso "gerou um boom no turismo que inevitavelmente levou ao desenvolvimento desenfreado, poluição e uma série de outros problemas ambientais à bacia hidrográfica de Chattooga". (SILVER, 2007, p. 371).Em 1972, apenas 7,600

[17]Em 1973 Jackson entrou para a história sendo o primeiro homem negro a ser eleito como prefeito de Atlanta

ISSN 2236-0824

pessoas desceram o Rio Chattooga. Esse número quase triplicou no ano seguinte e alcançou uma cifra surpreendente de 67.784 pessoas em 1989. (GRAHAM, 1990, p. M4) A morte de vinte e dois canoeiros após o lançamento do filme fez com que os Serviços Florestais dos EUA tivessem que aumentar as restrições de segurança na área, mas o *rafting* tornou-se a pedra angular da indústria de turismo da região. Doug Woodward, um consultor técnico no set que mais tarde fundou a companhia de ecoturismo Southeastern Expedition conta que a relação entre elenco e equipe e os moradores locais foi por vezes conflituosa. Ele lembra de uma ocasião em que os produtores do filme retornaram a uma locação previamente selecionada e o dono da propriedade lhes disse: "Eu acabei de ler o livro e você não vai filmar aquela história imunda na minha propriedade!" (BETHEA, 2011). Stan Darnell, membro do Conselho de Comissários do condado de Rabun, revela sentimentos conflituosos sobre o filme. Referindo-se à infame cena de estupro, ele observa: "Todo mundo aqui estava em polvorosa. Eles não esperavam essa cena em particular. Mas nós temos agora a indústria de *rafting*e alguns outros filmes vieram aqui e ajudaram o setor imobiliário e outras empresas ao redor" (BETHEA, 2011). Um artigo do *Atlanta Journal-Constitution* celebrando o vigésimo aniversário do romance explorou este legado ambíguo, notando que o filme teve um impacto positivo na economia local, aumentando o influxo de turismo e colocando a região no mapa para futuras produções enquanto estigmatizava a sua população. George Reynolds, um folclorista e professor de música que trabalhou na área, afirma que o filme afetou o modo como as pessoas da região "se enxergam e como imaginam que o mundo as vê." (GRAHAM, 1990, p. M4).

Deliverance teve um papel fundamental em moldar a maneira com que a região e as pessoas que a habitam são imaginadas. Boa parte deste processo se deu ao fato de que ele gerou uma série de filmes semelhantes, inaugurando um subgênero recorrente tanto em Hollywood como no cinema independente estadunidense. (MACHADO WILDBERGER, 2013). Embora o subgênero *Redneck Nightmare* tenha antecedentes que datam pelo menos à década de 1930, *Deliverance*estabelece seus elementos "semânticos esintáticos".[18] (ALTMAN, 1999) Desde o seu lançamento, foi imitado, parodiado e referenciado por inúmeros filmes, séries de televisão e desenhos animados, se tornando uma espécie de atalho na representação do caráter retrógrado e degenerado dos pobres brancos,

[18]Para o estudioso do cinema Rick Altman, a análise de um gênero cinematográfico só pode ser completa se considerarmos tanto seus elementos semânticos (códigos iconográficos) como sintáticos (construção narrativa).

ISSN 2236-0824

especialmente os sulistas. No dia 18 de setembro de 2013 o programa humorístico *The Daily Show*de John Stewart apresentou um esquete sobre uma disputa fronteiriça entre os estados da Geórgia e Tennessee. A peça cheia de clichês entrevistou "hillbillies ignorantes" ridicularizando-os para entreter os telespectadores. Quando o comediante Al Madrigal faz uma piada besta com um dos entrevistados, o funcionário do governo da Geórgia Ted Rumley diz-lhe a questão não é para brincadeira. O segmento então corta para cinco segundos de imagens de *Deliverance* com a narração de fundo: "E todos nós sabemos o que acontece com as engraçadinhos da cidade grande na Geórgia rural." Nenhum contexto é dado. Nenhuma introdução é feita. Cinco segundos do filme são o bastante para estabelecer a piada. (THE DAILY SHOW, 2013)

Uma das anedotas mais interessantes sobre o apelo internacional do filme vem do antropólogo Jim Birckhead, que estuda mídia popular e identidade de grupos minoritários, com foco tanto na região do Appalachia nos EUA como na Austrália Aborígene. Birckhead assistiu a uma peça da companhia Wagga Waggano *Outback* australiano que continha uma vinheta sobre a prática religiosa de manipulação de serpentes do sul dos EUA. Quando o elenco e equipe se deram conta de que ele era um "especialista" no assunto, lhe perguntaram se os manipuladores de serpentes são todos "consanguíneos como em Deliverance". Depois de perguntar onde o diretor e o elenco da peça obtiveram informação para construir seus personagens, o antropólogo descobriu queao invés debuscarem estudos reais sobre as pessoas do culto *Holiness* eles confiaram em representaçõesmidiáticas do "povo da montanha," especialmente *Deliverance*, que "conjurou para eles imagens sensacionalistas de *hillbillies* bizarros, grotescos, endógamos.'" (BIRKHEAD, 1993)

Deliverance parece ser simultaneamente uma maldição e uma bênção para todos e tudo que tocou. Trouxe dinheiro e turismo para a região, mas também causou problemas ecológicos e a morte de várias pessoas que tentaram imitar as estrelas do filme. Ele trouxe fama e fortuna para James Dickey mas, de acordo com seu filho, também causou grandes perdas pessoais e emocionais para o autor e sua família. Simultaneamente popularizou e estigmatizou o banjo.[19] E isso ajudou a criar um fascínio com (e preconceitos contra) brancos pobres e rurais do sul dos EUA. Talvez isso seja bastante apropriado para uma história que parece condenar e é ao

[19] Timothy Silver observou que em uma visita à sua parada de café da manhã favorita nas Montanhas Appalachian ele viu camisetas à venda que diziam: "Pedala mais rápido. Acho que estou escutando um banjo. " Diferentes versões da camiseta também podem ser facilmente encontradas online. (SILVER, 2007, p. 371)

ISSN 2236-0824

mesmo tempo inevitavelmente parte de um momento complicado na história estadunidense. O presidente Jimmy Carter, que era o governador do estado na época em que *Deliverance* o tornou infame resumiu-o bem: "É bem difícil. Mas é bom para a Geórgia ... eu espero". (SATTERWHITE, 2011, p. 233)

Referências

Filmográficas

Agarre-me Se Puderes (SmokeyandtheBandit). Direção: Hal Needham. 96 minutos, EUA, 1977.

Amargo Pesadelo (Deliverance). Direção: John Boorman. 109 minutos, EUA, 1972. Burbank, CA: Warner Home Video, 2007, DVD.

As Vinhas da Ira(The GrapesofWrath). Direção: John Ford. 129 minutos, EUA, 1940.

Bayou/Poor White Trash*.* Direção: Harold Daniels. 83 minutos, EUA, 1957

BOORMAN, JOHN. Audio comentário para DVD. In: *Deliverance*. Direção: John Boorman, 1972; Burbank, CA: Warner Home Video, 2007, DVD.

Caminho Áspero (Tobacco Road). Direção: John Ford. 84 minutos, EUA, 1941.

E o Vento Levou (GoneWiththe Wind). Direção: Walter Hill. 106 minutos, EUA, 1981

Essa Pequena é uma Parada (What'sUpDoc?). Direção: Peter Bogdanovich. 94 minutos, EUA, 1972

Garganta Profunda (DeepThroat*).* Direção e roteiro: Gerard Damiano, 101 minutos, EUA, 1972

Levada à Força (The StoryofTemple Drake). Direção: Stephen Roberts. 70 minutos, EUA, 1933.

Macon County Line. Direção: Richard Compton. 89 minutos, EUA, 1974.

Massacre da Serra Elétrica (Texas Chain Saw Massacre) Direção: TobeHooper. 83 minutos, EUA, 1974.

O Poderoso Chefão (The Godfather). Direção: Francis Ford Coppola. 175 minutos, EUA, 1972.

Peixe Grande(Big Fish).Direção: Tim Burton. 125 minutos, EUA, 2003.

Sangue Selvagem (WiseBlood). Direção: John Houston. 106 minutos, EUA, 1979.

Sem Destino (Easy Rider). Direção: Dennis Hopper. 95 minutos, EUA, 1969.

Sob o Domínio do Medo (Straw Dogs). Direção: Sam Pechinpah. 113 minutos, EUA, 1971

Southern Comfort. Direção: Walter Hill. 106 minutos, EUA, 1981

SuperFly. Direção: Gordon Parks Jr.. 93 minutos, EUA, 1972

ISSN 2236-0824

The Dangerous World ofDeliverance[documentário promocional]. Dirigido por Ronald Saland. 10 minutos. In:*Deliverance.* Direção: John Boorman, 1972. Burbank, CA: Warner Home Video, 2007, DVD.

Two Thousand Maniacs! Direção: Herschell Gordon Lewis. 83 minutos, EUA, 1964.

Bibliográficas

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London, BFI, 1999.

BARKER, Deborah E.; MCKEE,Kathryn (Orgs.) **American Cinema andthe Southern Imaginary**. Athens-GA: UniversityofGeorgia Press, 2011.

BEECHER STOWE, Harriet. **The Key to Uncle Tom's Cabin**. London: Clarke, Beeton, andCo., 1853.

BETHEA, Charles. **Mountain Men: An Oral Historyof Deliverance**. *Atlanta Magazine.* 01 de setembro de 2011. Disponível em: http://www.atlantamagazine.com/great-reads/deliverance/ Acesso em: 15 de abril de 2017

BIRKHEAD, Jim. **On Snakesand People**. In: Heider, Karl G. (Org.). **Images of the South: Constructing a Regional Culture on Film and Video**. Athens, GA: UniversityofGeorgia Press, 1993.

CAIN, Scott. **'Deliverance' Wins Top festival Prize**. *Atlanta Journal-Constitution,* 20 de agosto de 1972.

CAMPBELL JR., Edward. **The Celluloid South: Hollywood andthe Southern Myth**. Knoxville: Universityof Tennessee Press, 1981

COBB, James C. **Away Down South: A Historyof Southern Identity.**New York: Oxford University Press, 2005.

COOPER, William J.; TERRIL, Thomas E.. **The American South: A History** - Volume II, quarta edição. New York: Rowman&LittlefieldPublishers, 2009.

COX, Karen L. **Dreamingof Dixie: Howthe South was Created in American Popular Culture**. Chapel Hill: Universityof North Carolina Press, 2011.

DICKEY, Christopher. *Summer ofDeliverance*. New York: Touchstone, 1999.

DICKEY, James. **Deliverance**. Boston: HoughtonMifflin, 1970.

----------**Deliverance, Roteiro** – segundo tratamento. 11 de janeiro de 1971.Disponível em:http://screenplayexplorer.com/wp-content/scripts/deliverance.pdf Acessado: 14 de abril de 2017.

DOWNS, Joan. **Ascentof a Reluctant Winner**. *Life.* 15 de Agosto de 1972.

ESCOTT, Paul D. et al. (Eds.).**Major Problems in the History of the American South: Documents and Essays.** Volume II - The New South. Boston: HoughtonMifflin, 1999.

ESTES, Steve. **A Question of Honor: Masculinity and Massive Resistance to Integration.** In: WATTS, Trent (Org.). **White Masculinity in the Recent South.** Baton Rouge: Louisiana StateUniversity Press, 2008.

ISSN 2236-0824

FARBER, Stephen. **'Deliverance' - How It Delivers.** *The New York Times*, 20 de agosto 20 de 1972.

FRENCH, Warren(Ed.). **The South and Film.**Jackson: University Press of Mississippi, 1981.

GEORGIA VS. TENNESSEE. *The Daily Show with Jon Stewart.* 18 de setembro de 2013.Disponível em:http://www.cc.com/video-clips/4txix4/the-daily-show-with-jon-stewart-georgia-vs--tennessee Acesso em:15 de abril de 2017.

GLASGOW, Ellen. **Heroes and Monsters**.*The SaturdayReviewofLiterature.* 4 de maio de 1934.

GRAHAM, Allison. **Framingthe South: Hollywood, Television, and Race Duringthe Civil Rights Struggle.**Baltimore: The John Hopkins University Press, 2001.

GRAHAM, S. Keith. **Twenty Years After Deliverance: Tale of a MixedBlessing for RabunCounty**.*Atlanta Journal-Constitution.* 18 de março de 1990.

JANSSON, David R.. **Internal Orientalism in America: W.J. Cash's The Mindofthe South and the spatial construction of American nationalidentity**. *PoliticalGeography* Volume 22 (Março, 2003), pp. 293-316.

KIDD, Stuart. **FSA Photographers and the Southern Underclass, 1935 – 1943**. In:Richard GODDEN; CRAWFORD,Martin (Eds.). **Reading Southern Poverty Betweenthe Wars, 1918-1939**. Athens,GA: The UniversityofGeorgia Press, 2006.

KIMMEL, MichaeL. **Manhood in America: a Cultural History**. New York: Oxford University Press, 2012.

KIRBY, Jack Temple. *Media-made Dixie: The South in the American Imagination*. Baton Rouge: Louisiana StateUniversity Press, 1978.

LANGMAN, Larry; EBNER, David(Eds.).**Hollywood'sImageofthe South: A Centuryof Southern Films**. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 2001.

Larry J. GRIFFIN. **Southern Distinctiveness, Yet Again, or, WhyAmerica Still Needsthe South**. *Southern Cultures* 6, no. 3 (2000).pp. 47-72.

LUCCHESE, Sam. **'Deliverance' is Mostest of Bestestat Atlanta; 'Sounder' and Tyson, Too**.*Variety,* 23 de agosto de 1972.

LYTTELTON, Oliver. **5 Things You Might not now about 'Deliverance,' Released 40 Years Ago Today**. *Indiewire*, 30 de julho de 2012, Disponível em: http://blogs.indiewire.com/theplaylist/5-things-you-might-not-know-about-deliverance-released-40-years-ago-today-20120730Acesso em: 01/04/17

MACCANN, Richard D. **The People'sFilms: A PoliticalHistoryof U.S. Government Motion Pictures**. New York: HastingsHousePublishers, 1973

MACHADO WILDBERGER, Isabel. **The Redneck Night maré Film Genre: Howand Whythe South of Moon shine and Inbred Maniacs Replaced the South of Moon light and Magnolias in Popular Imagination.** Tese de Mestrado, Universityof South Alabama, 2013.

MELLEN, Joan. **Big BadWolves: Masculinity in American Film.** New York: Pantheon, 1977.

MILLER Randall M. E George E. POZZETTA. **Shades of the Sunbelt: Essays on Ethnicity, Race and the Urban South.** New York: Greenwood Press, 1988

ISSN 2236-0824

NYSTROM, Derek. **Hard Hats, Rednecks, and Macho Men: Class in 1970s American Cinema.** New York: Oxford University Press, 2009

PHILIPS, Rich. **40 years later, 'Deliverance' still drawstourists, stereotypes**. CNN.com, 22 de junho de 2012.http://www.cnn.com/2012/06/22/us/deliverance-40-years/index.html?iref=allsearch. Acesso em :14 de abril de 2017

PRINCE, K. Michael. **Neoconfederates in the Basement: The League of the South and the Crusade Against Southern Emasculation**. In: Trent Watts (Org.). **White Masculinity in the Recent South.** Baton Rouge: Louisiana StateUniversity Press, 2008

RAINES, Howel. **Deliverance – A Too-ProudPeacock**. *Atlanta Journal-Constitution,* 20 de agosto de 1972.

ROBINSON HUNDLEY, Daniel . **Social Relations in Our Southern States**. New York: Henry B. Price, 1860. Edição eletrônica disponível em: http://docsouth.unc.edu/southlit/hundley/hundley.html . Acesso em 14 de abril de 2017.

SATTERWHITE Emily. **Deliverance**. In: GRAHAM, Allison; MONTEITH Sharon (Orgs. de volume). *Media,* volume 18 de WILSON, Charles Reagan (Org. geral) *The New Encyclopediaof Southern Culture.* Chapel Hill: Universityof North Carolina Press.

SCHULMAN, Bruce J. **From Cotton South to Sunbelt: Federal Policy, Economic Development, and the Transformation of the South, 1938-1980***.* New York: Oxford University Press, 1991.

SELF, Robert O. **All in the Family: The Realignmentof American Democracy Sincethe 1960s**. New York: Hill and Wang, 2012.

SILVER, Timothy. **The "Deliverance" Factor**. *Environmental History* 12, no. 2, Abril, 2007.

SMILEY, David L. **The Quest for the Central Theme in Southern History.** In:STEED, Paul D., et al. **The Disappearing South?: Studies in Regional ChangeandContinuity**. Tuscaloosa: The Universityof Alabama Press, 1990.

STEINMANN, Ann; FOX, David J.. **The Male Dilemma: Howto Survivethe Sexual Revolution.** New York: Jason Aronson, 1974.

VARIETY, 19 de Julho de 1972.

VARIETY, 7 de agosto de 1972

WAISLEY, Thomas. **Public Health Programs in Early Twentieth-Century Louisiana.** Louisiana History: The Journalofthe Louisiana HistoricalAssociation, Vol. 41, No. 1, 2000.

WILLIAMSON, J. W**. Hillbillyland: What The Movies Didto The Mountains and Whatthe Mountains Did to the Movies**. Chapel Hill: Universityof North Carolina Press, 1995.

WOOD, Robin. **Na Introduction to the American Horror Film**. In: NICHOLS, Bill (Ed.) **Movies and Methods.** Volume II. Berkeley: University of California Press, 1985.

WRAY, Matt. **Not Quite White: White Trashand The Boundaries of Whiteness**. Durham: Duke University Press, 2006.