



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE

CENTRO DE HUMANIDADES

CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

GUTEMBERG NASCIMENTO CUNHA GARCEZ

**HISTÓRIAS DE CONVIVÊNCIA NO CINEMA WESTERN: PERSPECTIVAS DA
RELAÇÃO COM O OUTRO NOS FILMES RASTROS DE ÓDIO E FLECHAS DE
FOGO**

CAMPINA GRANDE - PB

2024

GUTEMBERG NASCIMENTO CUNHA GARCEZ

**HISTÓRIAS DE CONVIVÊNCIA NO CINEMA WESTERN: PERSPECTIVAS DA
RELAÇÃO COM O OUTRO NOS FILMES RASTROS DE ÓDIO E FLECHAS DE
FOGO**

Trabalho apresentado ao curso de Licenciatura em História, do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Celso Gestermeier
do Nascimento

CAMPINA GRANDE
2024

GUTEMBERG NASCIMENTO CUNHA GARCEZ

**HISTÓRIAS DE CONVIVÊNCIA NO CINEMA WESTERN: PERSPECTIVAS DA
RELAÇÃO COM O OUTRO NOS FILMES RASTROS DE ÓDIO E FLECHAS DE
FOGO**

Trabalho de Conclusão do Curso avaliado em / / com o conceito _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento
Orientador

Prof. Iranilson Buriti de Oliveira
Avaliador

Prof. Eduardo Roberto Jordão Knack
Avaliador

CAMPINA GRANDE - PB

2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço a minha mãe, Marinalva, por todo o apoio incondicional que me ofereceu ao longo da vida. Desde a minha infância, ela tem sido o pilar em que me apoio, me guiando com sabedoria, paciência e amor em cada etapa do caminho. Sua presença foi fundamental não apenas para o meu crescimento como pessoa, mas também para a realização deste curso. Sem sua força e constante incentivo, essa conquista não seria possível. Sou eternamente grato por todo carinho e cuidado que ela investiu em mim. Espero, com a conclusão dessa etapa em minha vida, ser objeto de seu orgulho. Agradeço também a meus avós maternos, Maria do Socorro e Seu Genival, que foram imprescindíveis durante minha criação e que estão hoje descansando em paz.

Agradeço a meus amigos que me acompanharam desde 2019: Almir, Thay e Beca. Amigos especiais que compartilharam os mais diversos momentos comigo e que desejo que a vida continue a nos colocar próximos uns aos outros. Agradeço também aos colegas que compartilharam disciplinas e experiências comigo, estes que tornaram-se estimados em minha vida: João Pedro, Pedro Guilherme, Renata, Carol, Larissa, Yuri, Jordana, Debora, Adrian, Mona e Clarinha.

Além dos colegas de curso, e agora de profissão, agradeço também aqueles que conheci em momentos diversos da vida e que me proporcionaram o prazer de tê-los em minha vida. Agradeço a meus amigos da formação: Fernanda, Lisandra, Roberto e Raul por quem nutro um carinho tão especial. Agradeço também a meus amigos e colegas mais próximos, pelos quais nutro um carinho tão grande quanto: Vinicius, Ian Evangelista, Rebecca, Marquinhos, Ian do Rock e Letícia. Agradeço também a meus colegas do grupo do almoço que tive a grata oportunidade de me aproximar mais recentemente: Kael, Ariel, Gustavo, Arthur, Diogo, Paulo Sérgio, Felope e Tiago.

À minha amiga Fernanda, agradeço por sempre estar presente pra me escutar falar sobre as maiores bobagens que passam por minha mente, por sempre estar disposta a me ajudar em tudo que está ao seu alcance. Agradeço por sempre me compreender e nunca me julgar, sua amizade é especial e espero estar presente sempre pra você como você se faz por mim, conte comigo sempre.

À minha namorada e ao amor da minha vida, Maria Beatriz, agradeço por ter entrado em minha vida e transformado completamente tudo ao meu redor, agradeço pelo amor, carinho, cumplicidade e cuidado que sempre tem comigo. Agradeço pelas diversas vezes que me aconselhou, me ouviu e me apoiou durante as crises na produção e escrita desse trabalho. Em cada página desse trabalho existe um pequeno pedaço de você que me inspirou e me motivou todos os dias, seu sorriso foi o farol que me iluminou e me guiou durante a produção deste trabalho. Essa conquista também é sua, pois foi em você que encontrei a luz para seguir sempre em frente. Agradeço também a minha família estendida, meus sogros Hugo e Fabrícia e minhas “irmãzinhas” Bianca e Ana Flávia que foram além de uma benção em minha vida, suportes que sempre acreditaram em mim.

Aos professores do meu ensino médio e fundamental, que foram essenciais não apenas pela minha formação básica mas pela paixão que desenvolvi pela história, agradeço pelas aulas, conselhos e conversas que tive com o professor Cláudio e a professora Gerlane. Agradeço pelo impacto positivo que tiveram em minha vida.

Pelas diversas contribuições para minha formação, agradeço aos professores da graduação do curso de História da UFCG, em especial aos professores Michelly, Eduardo Knack, Clarindo, Luciano Queiroz, Iranilson Buriti e Luciano Mendonça pelas aulas inspiradoras e instigantes. Agradeço especialmente ao professor Celso Gestermeier, com quem tive a felicidade de colaborar através de quatro disciplinas, duas monitorias e a orientação deste trabalho. Agradeço pelos conselhos e pela confiança no meu trabalho, assim como agradeço pelas aulas inspiradoras e transformadoras que me fizeram um apaixonado pelo western, pelo cinema, pela música e pelo estudo da história americana.

꿈이 뭐 거창한 거라고
그냥 아무나 되라고
We deserve a life
뭐가 크건 작건 그냥 너는 너잖아¹
(BTS. 2017)

¹ Quem disse que sonhos devem ser grandiosos? Simplesmente se torne alguém Merecemos uma vida Seja grande ou pequeno, você é você no final

RESUMO

Esta pesquisa analisa as representações de convivência e as relações inter-raciais nos filmes "*Rastros de Ódio*" (1956) de John Ford e "*Flechas de Fogo*" (1950) de Delmer Daves. Através de um foco na representação indígenas como figura do "outro", esse trabalho busca compreender como surgem as categorias, estereótipos e caracterizações principais no western, cujo desenvolvimento principal será realizado no primeiro capítulo intitulado "O Outro No Western: Representações e Perspectivas Entre Brancos e Indígenas No Western". Já o segundo capítulo intitulado "Outro Nos Filmes *The Searchers* (1956) E *Broken Arrow* (1950)" terá como objetivo realizar análises fílmicas, primeiramente com *Broken Arrow* (1950) e sua perspectiva otimista sobre as relações raciais entre brancos e índios, com foco na mediação do protagonista Tom Jeffords na busca por paz. Na sua metade final, será analisado *The Searchers* (1956) e sua perspectiva paranóica e complexa sob a jornada do moralmente ambíguo e rancoroso Ethan Edwards para o resgate de sua sobrinha. Para a realização da pesquisa será utilizado como principal aporte teórico o marxista Douglas Kellner, com o objetivo de explorar as nuances e limitações do contexto histórico e social dos filmes. Assim como será utilizado como ferramenta metodológica principal a análise fílmica desenvolvida por Goliot-Leté e Vanoyé. O trabalho visa trazer novas perspectivas e reflexões acerca do campo da análise histórica-cinematográfica, em especial do cinema western e do estudo dos autores John Ford e Delmer Daves, através das análises serão observados os paralelos de semelhanças, assim como as diferenças, seja nas temáticas, na execução, dos objetivos ou nos contextos das obras analisadas.

Palavras-chave: História e Cinema; Convivência; Representações; Western; Estados Unidos; Povos Indígenas

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Buffalo Hunt under the Wolf-skin Mask, George Catlin,1832-1833, óleo sob a tela.....	26
Figura 2: On the Southern Plains, Frederic Remington, 1907, óleo sob a tela.....	27
Figura 3: Índios no topo da colina (Cavalo de Ferro, 1924, 1h50min26seg).....	30
Figura 4: Jeffords cavalga enquanto a narração inicial se desenvolve ao fundo (Broken Arrow, 1950, 0h02min10seg).....	42
Figura 5: Jeffords encontra com o garoto Chiricahua (Broken Arrow, 1950, 0h02min10seg).....	45
Figura 6: Jeffords aterrorizado pela tortura (Broken Arrow, 1950, 0h11min10seg).....	46
Figura 7: Jeffords discutindo na mesa (Broken Arrow, 1950, 0h16min30seg).....	48
Figura 8: Jeffords e Cochise caminham pela comunidade Chiracaua (Broken Arrow, 1950, 0h29min15seg).....	49
Figura 9: Jeffords e Sonseeahray se conhecem pela primeira vez (Broken Arrow, 1950, 0h31min59seg).....	50
Figura 10: Jeffords sendo linchado como “traidor” pela população de Tucson (Broken Arrow, 1950, 0h48min05seg).....	51
Figura 11: Cochise ‘quebra a flecha’, representando o fim da guerra com os brancos (Broken Arrow, 1950, 1h10min05seg).....	53
Figura 12: A cena do Casamento de Jeffords e Sonseeahray (Broken Arrow, 1950, 1h20min35seg).....	54
Figura 13: Martha observa Ethan se aproximando no horizonte (The Searchers, 1956, 0h01min51seg).....	59
Figura 14: Ethan olha com uma espécie de rancor/raiva para Martin (The Searchers, 1956, 0h05min44seg).....	60
Figura 15: Ethan se nega a fazer um juramento para o Reverendo (The Searchers, 1956, 0h12min25seg).....	62
Figura 16: Ethan responde Martin rudemente, tentando manter uma distância emocional do garoto (The Searchers, 1956, 0h14min56seg).....	62
Figura 17: Scar observa a pequena garota Debbie (The Searchers, 1956, 0h20min55seg).....	63
Figura 18: Debbie observa Scar sem reagir, demonstrando sua inocência. Ao fundo o túmulo de Mary Edwards, a mãe de Ethan. (The Searchers, 1956, 0h20min55seg).....	64
Figura 18: Ethan atira nos olhos do cadáver comanche (The Searchers, 1956, 0h26min43seg).....	65
Figura 19: Martin tenta se comunicar com Look para descobrir o paradeiro de Scar (The Searchers, 1956, 1h06min43seg).....	66
Figura 20: As garotas resgatadas que aparentam ter enlouquecido (The Searchers, 1956, 1h14min38seg).....	67
Figura 21: Ethan olha com ódio e amargura para as garotas resgatadas após uma delas gritar, a cena faz um close-up no rosto de Ethan (The Searchers, 1956, 1h15min14seg).....	68
Figura 22: Ethan e Scar ficam frente a frente (The Searchers, 1956, 1h14min38seg)....	69
Figura 23: Ethan puxa o revólver para matar Debbie (The Searchers, 1956, 1h27min40seg).....	70
Figura 24: Ethan resgata Debbie e a segura em seu colo (The Searchers, 1956, 1h56min14seg).....	72

Figura 25: Ethan sai para o deserto enquanto a porta se fecha em suas costas e os créditos finais rolam na tela (The Searchers, 1956, 1h58min32seg)..... 73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO I: O OUTRO NO WESTERN: REPRESENTAÇÕES E PERSPECTIVAS ENTRE BRANCOS E INDÍGENAS NO WESTERN.....	19
1.1: A construção do Mito: O Western antes do cinema.....	19
1.1.1: As Canções de um Velho Oeste.....	21
1.1.2: A literatura de um Velho Oeste.....	22
1.1.3: O Oeste pintado.....	25
2.1: O Oeste chega ao Cinema: Representações e Relações entre índios e brancos no cinema Western.....	28
2.2: O mocinho e o vilão: Como as categorias do eu e do outro se apresentam nos westerns hollywoodianos.....	32
CAPÍTULO II: O OUTRO NOS FILMES THE SEARCHERS (1956) E BROKEN ARROW (1950).....	38
1.1.1 Um contexto de Broken Arrow (1950).....	38
1.1.2 Broken Arrow (1950): Um western revisionista.....	42
1.2.1 Um contexto de The Searchers (1956).....	56
1.2.2 Rastros de Ódio (1956): Um western paranóico.....	59
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS.....	78

INTRODUÇÃO

A expansão territorial dos Estados Unidos no século XIX foi um movimento crucial para o desenvolvimento do ideal de nação americano, foi um processo marcado por um forte componente ideológico e religioso, que promoviam a ideia de que os americanos eram um povo escolhido por Deus, destinado a um futuro glorioso². É através desse movimento que surge o chamado Destino Manifesto, uma doutrina que incentivava e justificava a missão dos Estados Unidos de expandir seu território sob a pretensão de difundir seu modelo de sociedade para as regiões consideradas carentes de uma “iluminação”. Essa crença de superioridade moral não é um modelo novo de dominação, modelos colonialistas de países europeus como Portugal e França já usaram justificativas semelhantes em seus próprios projetos colonialistas e neocolonialistas³.

Durante essa expansão, diversos conflitos e guerras foram travadas, principalmente contra comunidades indígenas e contra o México, destacam-se por exemplo os conflitos no Texas, que inclusive chegaram a causar a independência do estado, mas que no final tornou-se um território americano. Nesses conflitos foi possível observar a construção de novos heróis americanos, que almejavam inspirar e representar o povo americano de forma semelhante a como foram os chamados pais fundadores durante a independência. Diferente dos pais fundadores, no entanto, esses heróis idealizados carregavam consigo ações e características que ressoavam com os novos valores e ideais da sociedade americana que já havia mudado. Daniel Boone, por exemplo, tornou-se um símbolo duradouro ao explorar e estabelecer o primeiro assentamento de língua inglesa no Kentucky, e ao defender esse território durante a Guerra de Independência. Sua figura foi romantizada como a do herói que protege a nação emergente contra ameaças externas. De forma semelhante, Davy Crockett, conhecido como o "rei da fronteira selvagem", ganhou notoriedade não só por sua carreira política e literária, mas também por sua participação na Revolução do Texas e na defesa do Álamo. Crockett foi mitificado com histórias extraordinárias que o descreviam como um homem de valor inabalável e capacidades quase sobrenaturais.⁴

² KARNAL, Leandro. História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI. Brasil, Editora Contexto, 2015. (pp. 125)

³ Ibid., (pp.125)

⁴ Ibid., (pp. 127)

São esses heróis, construídos durante a expansão para o oeste americano que se tornam posteriormente, no século XIX, as principais referências para a construção dos mitos do chamado Velho Oeste. Nesse sentido, Rieupeyroux explica como os fatos tornam-se mitos:

“O povo decide sobre a glória a ser concedida a seus heróis, bons ou maus. Elevados a esse posto, por uma transcendência incompreensível a nossos espíritos europeus, os turbulentos personagens que acabamos de citar, ocupam hoje seu nicho na Galeria dos Ancestrais. Billy The Kid é tão imortal quanto Abraham Lincoln. ‘São os santos dos primeiros dias da religião americana, os profetas de um mundo novo.’ Encarnação moderna do herói antigo ou medieval, o vilão do pior western, assassino desavergonhado, não nasceu espontaneamente da imaginação delirante de um cenarista de Hollywood. Antes dele, as experiências de seus velhos mestres alternavam com a evocação da rude existência dos homens do Velho Tempo (Old Time) na canção e na literatura populares” (Rieupeyroux, 1963, p. 28).

Assim, através da pintura, da música, das *dime novels*⁵ e dos romances baratos, os Estados Unidos constroem uma mitologia própria sob o guarda-chuva de um gênero, o Western.

Tornando-se assim seu próprio gênero de ficção/fantasia histórica, o Western chega ao cinema desde o início da formação tecnológica da mídia, através de curtas como *The Great Train Robbery* (1903) e *Kidnapping by Indians* (1899). Apesar disso, os westerns se escondem com o “fim” dos filmes mudos, passando por um certo desinteresse da indústria hollywoodiana por alguns anos, até que, com a chegada dos anos 40 (e após alguns sucessos comerciais nos anos 30) o gênero volta a ser um queridinho da indústria e dá-se início a chamada era de ouro dos westerns, quando a produção se escalona e inflaciona até se desgastar por completo. É nesse período que o Western se estabelece como gênero fílmico, termo utilizado aqui no sentido explicado por Jesús Martín-Barbero, quando o gênero não é somente qualidade da narrativa, e sim o mecanismo a partir do qual se obtém o reconhecimento enquanto chave de leitura, de decifração do sentido, e enquanto reencontro com um “mundo” (1997, pp. 199-200). Assim, tratando-se do Western, o gênero não se constrói apenas na estética do Oeste Americano durante o período da expansão, mas sim da construção de ideias, valores e figuras que se configuram em um mundo comum estabelecido pelo gênero e reconhecido pelo público, isto é, o

⁵ "Dime novels" eram um tipo de literatura popular e barata que surgiu nos Estados Unidos no século XIX

gênero se constrói não apenas na imagem das figuras (Cowboy, Índios⁶, Cavalos, etc.) mas principalmente no que elas representam, pensam e agem dentro de um mundo construído e compartilhado de valores e sentidos próprios.

Tendo isto em vista, esse trabalho terá como objetivo trabalhar dois filmes do gênero western sob uma análise das perspectivas de convivência entre brancos e índios propostas nos filmes. Os filmes escolhidos para esse trabalho foram *Rastros de Ódio* (1956) de John Ford e *Flechas de Fogo* (1950) de Delmer Daves.

Nesse sentido, as perspectivas de convivência construídas nos filmes partem de uma noção de Índio enquanto a imagem do outro. Larrosa & De Lara (1998) definem que as “imagens do outro” são as imagens dos loucos feitas pelas pessoas com uso da razão, que definem o sentido da razão e da sem-razão; [...], dos selvagens pelos civilizados, que determinam o que é civilização e o que é barbárie; imagens dos estrangeiros feitas pelos nativos, que definem o que é ser membro de uma comunidade; de delinqüentes, feitas pelas pessoas de bem, que estabelecem os parâmetros acerca do que é agir dentro da lei; dos marginalizados pelas pessoas integradas, que definem o que é ser ou não corretamente socializado; dos deficientes pelas pessoas normais, que estabelecem os padrões de normalidade e assim por diante (p.8). Em resumo, as imagens do Outro são construídas sob o parâmetro de visão de um “Eu”, que é construído de forma multideterminada, mas que obedece um projeto político de poder, quando o Eu representa a classe dominante esteticamente, culturalmente, moralmente, religiosamente e etc. Duarte (2009) explica que o cinema, embora não seja o principal agente na criação de “imagens do outro”, tem um papel importante dentro do sistema que as produz, pois ele gera e perpetua modos de ver, agir e pensar. A linguagem cinematográfica, com sua impressão de realidade e amplo alcance social, faz com que as representações construídas nos filmes pareçam verdadeiras e duradouras, reforçando certas formas de representação. Assim, justifica-se a escolha de analisar as perspectivas de convivência representadas nos dois filmes

Quanto à escolha do tema, não pode ser feita de forma aleatória, afinal não se trata do objetivo desta pesquisa realizar uma análise macro do gênero western, mas sim em como dois filmes específicos trabalham e apresentam a temática

⁶ O termo Índio será adotado no trabalho em sentido de compreendermos o termo como representante de uma figura tradição western, uma tradução direta do termo Indian. Apesar disso, é necessário notar que o termo não tem mais validade ao tratar-se de sujeitos reais, sendo sua utilização um reducionismo da pluralidade cultural e étnica de diversos povos indígenas.

proposta. Autores como Pierre Sorlin apresentam alguns critérios básicos para a escolha de um filme para ser trabalhado em uma análise sociológica, sendo eles o sucesso de público, medido pelo número de ingressos vendidos, ou sucesso de crítica, o que, nos termos de Sorlin, significa ter proporcionado amplos debates críticos, independentemente de serem eles positivos ou negativos.⁷

No entanto, além desse trabalho se tratar de uma monografia de história, não acredito que esses motivos, apesar de se encaixarem nos filmes, sejam suficientes para justificar a escolha dos mesmos. Muito além do sucesso e dos debates gerados pelos filmes, um dos motivos mais interessantes para escolhê-los nessa pesquisa é o contraste temático dos dois. Apesar de serem dois filmes lançados em uma temporalidade próxima (cerca de 6 anos de diferença) com contextos políticos e sociais parecidos, os dois filmes apresentam visões opostas no que diz respeito às perspectivas de convivência entre Índios e Brancos. Broken Arrow que possui uma posição singular na história do cinema americano, frequentemente citado como o primeiro grande filme a tentar uma representação "simpática" dos indígenas e portanto considerado um clássico progressista se contrasta diretamente com The Searchers e sua visão fatalista e revanchista para com a relação entre brancos e índios.

Pensar o cinema na história não é algo novo, podemos observar trabalhos nesse sentido desde a revolução realizada pelos historiadores franceses pertencentes a escola dos annales, no entanto, é um campo de estudos que tem ganhado cada vez mais relevância e complexidade em seus estudos e problematizações. É possível observar uma grande quantidade de trabalhos e experiências produzidas nesse campo no Brasil desde a década de 90⁸ e que tem se tornado cada vez maior com o passar das décadas. Ao escolher o cinema como área de investigação, diversas possibilidades se abrem e se oferecem ao historiador, Marcos Napolitano as categoriza em três principais abordagens e as explica:

“O cinema na História; a história no cinema e a História do Cinema. Cada uma das três abordagens implica uma delimitação específica: o cinema na História é o cinema visto como fonte primária para a investigação historiográfica; a história no cinema é o cinema abordado como produtor de ‘discurso histórico’ e como ‘intérprete do passado’; e, finalmente, a História do cinema enfatiza o estudo dos ‘avanços técnicos’, da linguagem

⁷ MENEZES, Paulo. Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas. Teoria e Cultura: Antropologia do Cinema, São Paulo, v. 12, ed. 2, 30 nov. 2017

⁸ VALIM, Alexandre. Cinema e História. In: FLAMARION, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (org.). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

Utilizando as delimitações de Napolitano, este trabalho terá como abordagem a delimitação da História no Cinema, não apenas por se tratar de dois filmes históricos (aqui no sentido de filmes que reproduzem um período da história) mas principalmente pela escolha do objeto a ser observado e analisado nas obras. Assim, a abordagem escolhida contempla os objetivos traçados pela monografia, assim como se utiliza de forma eficaz das ferramentas apresentadas pela abordagem teórica e metodológica escolhida para o trabalho.

Assim, para a realização deste trabalho as principais fontes serão os filmes em si, que serão portanto analisados através da análise fílmica. No entanto, serão utilizadas como fontes de apoio críticas cinematográficas dos filmes, bem como estudos sobre os autores e sobre o gênero Western como um todo.

Utilizando-se da análise fílmica como sua principal ferramenta, este trabalho se baseia sobretudo nas as orientações de Goliot-Leté e Vanoyé (1994), no qual os autores apresentam as suas propostas dentro da análise fílmica. Propostas estas que serão caras a este estudo, como a análise e interpretação sócio-histórica que combina a análise dos elementos internos do filme com as informações externas a produção, em que se analisará portanto o ponto de vista construído dentro do filme sob os aspectos da sua contemporaneidade. Além, claro, das ferramentas práticas da análise fílmica que passam pela análise das sequências, dos planos e planos-sequência, assim como a descrição e análise dos dispositivos narrativos, estéticos, imagéticos, sonoros e espaciais.

As ferramentas supracitadas serão melhor desenvolvidas e explicadas durante suas utilizações dentro do trabalho, mas cabe aqui citar também que ao utilizar essas ferramentas em um trabalho do campo da história, será necessário dialogar com outros autores que portanto também serão considerados para fundamentar as interpretações construídas pelas análises realizadas, destaco aqui principalmente Marc Ferro, Marcos Napolitano e Ismail Xavier que através de obras diversas serão utilizados para construir uma melhor interpretação do filme sob as lentes da história.

Em termos de aporte teórico, as análises e hipóteses construídas neste trabalho terão como base a perspectiva do autor marxista Douglas Kellner (2001), em especial seus apontamentos das relações entre a teoria crítica e o cinema. As

concepções teóricas produzidas por Kellner permitem compreender o papel da Ideologia na construção de discursos e figuras dentro do cinema bem como o papel político dos mesmos na legitimação ou não de discursos de dominação de classe, raça e gênero. A Ideologia é fator de extrema importância para a análise dos conceitos a serem estudados neste trabalho, como explicado pelo próprio Kellner:

“A ideologia pressupõe que "eu" sou a norma, que todos são como eu, que qualquer coisa diferente ou outra não é normal. Para a ideologia, porém, o "eu", a posição da qual a ideologia fala, é (geralmente) a do branco masculino, ocidental, de classe média ou superior; são posições que vêem raças, classes, grupos e sexos diferentes dos seus como secundários, derivativos, inferiores e subservientes. A ideologia, portanto, diferencia e separa grupos em dominantes/dominados e superiores/inferiores, produzindo hierarquias e classificações que servem aos interesses das forças e das elites do poder” Kellner (2001. pp. 83).

Nesse sentido, ao estudar as perspectivas de relações entre brancos e índios nos filmes selecionados para este trabalho estamos diretamente trabalhando com uma crítica à Ideologia, que nos apontamentos de Kellner não se limitam a uma ideologia dominante unificada e estável, mas que ainda assim reproduz diversos pressupostos nucleares construídos por grupos políticos diversos⁹, o que vai se refletir em diversas escolhas feitas pelos dois diretores aqui selecionados.

No que diz sentido ao tema investigado, serão utilizados os apontamentos de Nuria de Lara e Jorge Larrosa (1998) que apresentam diversos caminhos para se pensar a figura do outro e no inevitável processo de alteridade com esta figura. Através desse aporte, utilizaremos a figura do outro como resultado de um processo coletivo e multideterminado onde o outro é definido pelo eu, que responde a um padrão de normalidade sócio-histórico que implica portanto relações de classe, gênero e raça. Assim, para este trabalho, compreendendo que o gênero do Western coloca o Índio como figura de outro, será preciso compreender as intencionalidades ideológicas dos filmes bem como autorais para a construção da figura do outro. Ainda nos apontamentos do livro de Larrosa & De Lara (1998), se compreende que nem o eu, nem o outro são figuras estáticas ou puras, visto que suas definições dependem diretamente da inevitabilidade da relação com a alteridade, assim, o outro só se define pelo eu e vice-versa, bem como essas definições só se constroem pela relação entre os dois¹⁰. Nesse sentido, se evidencia a importância da análise das

⁹ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001 (pp. 80)

¹⁰ LARROSA, Jorge & DE LARA, Nuria (Orgs.) **Imagens do outro**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1998 (pp. 164)

relações construídas nos filmes, assumindo que, através dessas relações se constroem e se modificam novas imagens do outro.

Nesse sentido, o presente trabalho se justifica ao contribuir com a temática do índio como o outro no cinema western, levando adiante um recorte específico do tema que pode ser visto inicialmente no recorte feito por Allan Kardec (2015) na terceira parte da sua dissertação de mestrado. Em seu trabalho Kardec trabalha com as perspectivas de convivência em três filmes de John Ford sob a perspectiva da análise de imagens do filósofo e historiador Georges Didi-Huberman. Aqui, busco dar continuidade ao debate da perspectiva de convivência, explorando aqui o tema através de uma análise embasada na reprodução da ideologia através da teoria crítica apresentada por Kellner. Também, ao escolher *Flechas de Fogo* a proposta dessa monografia é a de expandir o debate para além de um estudo das obras de Ford.

Assim, para que essa discussão possa se desenvolver com êxito, a monografia será dividida em dois capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “O Outro No Western: Representações E Perspectivas Entre Brancos E Índios No Western” busca problematizar como o gênero fílmico do western constrói seus arquétipos, estereótipos e mitos próprios em uma tradição, bem como compreender como essas construções colocam a figura do índio como o “outro” e trabalham para a reprodução e a preservação dos interesses ideológicos das classes dominantes. Assim, se objetiva compreender o que é a imagem do outro, como ela se ligou a figura do índio através da história do cinema e como ela se cristalizou enquanto um estereótipo no cinema western.

O segundo capítulo trata-se de duas análises fílmicas, a primeira tratando-se do filme *Flechas de Fogo* (1950) de Delmer Daves, um sucesso de público nos cinemas americanos que oferece uma proposição otimista enquanto as relações raciais entre brancos e índios. Este capítulo tem como objetivo também, o de analisar a representação imagética e narrativa das duas raças, investigando como Daves constrói uma narrativa em que a convivência pacífica entre brancos e índios é possível, mas condicionada pela iniciativa do homem branco. Através de uma leitura crítica, será explorado como o filme aborda temas de conciliação, negociação e respeito mútuo, destacando o papel do protagonista Tom Jeffords, interpretado por James Stewart, na mediação de um tratado de paz com os Apaches liderados por Cochise. Este estudo buscará revelar as nuances e limitações dessa perspectiva

otimista, discutindo as implicações culturais e políticas da representação de harmonia racial proposta pelo filme.

A segunda análise será a do filme *Rastros de Ódio* (1956) de John Ford, um clássico do cinema americano que oferece uma profunda reflexão sobre as relações raciais na fronteira americana. Este capítulo tem como objetivo analisar a representação imagética e narrativa dos brancos e índios no filme através de seus personagens, explorando as dinâmicas de conflito, preconceito e convivência que permeiam a narrativa. Através da análise, será investigado como Ford constrói uma visão sombria e pessimista, quando o ódio e o ressentimento de ambos os lados são elementos centrais que inviabilizam qualquer possibilidade de convivência pacífica entre as duas raças. Serão examinados os personagens principais, especialmente Ethan Edwards, interpretado por John Wayne, cuja busca obsessiva por sua sobrinha sequestrada pelos Comanches reflete os profundos traumas e conflitos culturais, assim como a estagnação de um homem preso ao passado em um país em mudanças sociais e culturais.

CAPÍTULO I: O OUTRO NO WESTERN: REPRESENTAÇÕES E PERSPECTIVAS ENTRE BRANCOS E INDÍGENAS NO WESTERN

1.1: A construção do Mito: O Western antes do cinema

Como inicialmente abordado na introdução deste trabalho, o western é muito além de um gênero cinematográfico, é uma construção narrativa e mitológica própria, com origens anteriores ao próprio cinema. Apesar de ser provavelmente o maior reprodutor desses mitos, boa parte desses elementos já estavam prontos e foram apropriados pelo cinema de forma que respondesse aos interesses ideológicos dos diretores e das produções culturais de suas épocas. São essas escolhas e apropriações dentro do gênero que permitem que apesar de muitas repetições o gênero possua tantas variações e sub-gêneros (como os Spaghetti Western¹¹ ou o Western Revisionista¹²).

Com base nos apontamentos de Slotkin, Vugman aponta que a mitologia do Western tem suas raízes nas narrativas mitológicas que começam a surgir na segunda metade do século XVII, conhecidas como "narrativas do cativo". Essas histórias descreviam as provações enfrentadas por mulheres brancas capturadas por indígenas, destacando temas de sobrevivência e resgate¹³. Também nessa narrativa, se apresentavam os indígenas e a natureza como obstáculos a serem superados na construção de uma sociedade superior, refletindo a mentalidade puritana dos primeiros colonizadores da América do Norte. Esse conjunto de temas e personagens formam a base mitológica que mais tarde seria explorada e amplificada pelo gênero Western no cinema¹⁴.

Essa construção mitológica possui suas próprias problemáticas a serem debatidas, desconstruídas e analisadas. Não é, no entanto, objetivo dessa pesquisa a desconstrução e análise de como essas narrativas se constroem na história, mas sim é necessário uma compreensão histórica e descritiva de como esses mitos se

¹¹ Spaghetti Western é um subgênero que surgiu na década de 1960, produzido principalmente por diretores italianos. Esses filmes são conhecidos por sua abordagem estilizada, incluindo personagens mais complexos e moralmente ambíguos.

¹² O Western revisionista é um subgênero que questiona e subverte as convenções e mitos tradicionais do western.

¹³ VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006 (pp. 161)

¹⁴ Ibid., (pp. 161)

construíram para a construção de uma tradição¹⁵ narrativa que irá encontrar o cinema. Portanto, para este primeiro capítulo não se tem como foco a compreensão e a motivação das construções da tradição do western, mas sim como suas representações ao longo da história criam os estereótipos, caricaturas e arquétipos do gênero e portanto através desses constroem uma figura do outro que se transfere para o cinema.

Assim, nosso foco se define não em explicar como e porquê as tradições se constroem da forma que se constroem, mas sim em explicar quando o cinema encontra base sólida para suas construções ideológicas próprias. Assim, não interessa diretamente a esse trabalho o entendimento de como e porque a tradição se construiu, apesar de ser necessária uma noção básica da historicidade das produções, mas sim a ideologia resultante das construções que modelam a cultura. Nesse sentido, nossa análise visa entender como se construiu uma base, uma média, dentro das produções culturais, para que através dessa média possamos debater como os filmes selecionados para este trabalho se relacionam com as normas do convencional, ou seja, neste capítulo o tema das tradições será abordado com o objetivo de elencar análises já construídas, seguindo as noções apresentadas por Kellner (2001) que explicitam a necessidade da compreensão da realidade histórica concreta de um produto cultural para a realização de uma análise crítica¹⁶.

Durante essa primeira parte do capítulo, será utilizado como base principal o livro publicado em 1963 no Brasil, *Western ou o Cinema Americano por Excelência* de Jean-Louis Rieuepeyrou. Este livro, originalmente publicado na renomada Cahiers Du Cinema, é uma obra dividida em duas partes e aborda uma cronologia do gênero do faroeste americano, passando de suas origens até suas realizações no cinema americano. Para este momento focaremos na primeira parte do texto que aborda principalmente as origens anteriores ao cinema do gênero, demonstrando os aspectos mitológicos que se constroem antes do cinema e busca localizar os aspectos que se transportaram para o meio cinematográfico.

¹⁵ Aqui, a tradição se utiliza no sentido de tradição inventada, apresentado por Hobsbawm quando se diferencia da tradição normativa pelo caráter ideológico de sua construção (Hobsbawm, 1984, pp. 11)

¹⁶ KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001 (pp. 19)

1.1.1: As Canções de um Velho Oeste

Como evidenciado na introdução desta pesquisa, os “grandes heróis” da conquista do oeste se immortalizam enquanto figuras míticas e começam a construir as lendas de um *oeste selvagem*, citados anteriormente figuras como Davy Crockett e Daniel Boone são as primeiras figuras a construir um arquétipo do herói do Oeste¹⁷, esse processo de mitificação se dá inicialmente pela história oral, os relatos desses heróis sobre suas experiências que são contadas através da oralidade. Nesse sentido, uma das fontes orais mais buscadas pelos historiadores são as chamadas *Baladas do Velho Oeste*.

Essas baladas são evidenciadas por Rieupeyrou (1963) como uma das chaves essenciais do western, e portanto considerada como uma das mais sólidas fontes interpretativas dos temas mitológicos básicos do chamado Western¹⁸. Essas chamadas baladas esboçam temas comuns ao velho oeste dos cinemas, como o fora da lei romântico, aquele que dá aos pobres e rouba dos ricos, figura que claro, pode ser encontrada também na literatura clássica européia como na caracterização do mito inglês de Robin Hood, mas que no Oeste americano assume um papel menos heróico no sentido que suas ações não possuem a mesma resposta do “povo”, assumindo assim um papel mais cinza que sua contraparte inglesa¹⁹.

Uma figura que assume esse papel nas canções é Jesse James, figura real e marcante para a história dos Estados Unidos, sendo considerado um herói dos ideais sulistas e também um fora da lei. Sua história virou uma das baladas²⁰ mais icônicas do gênero e constrói uma lembrança que é descrita por Rieupeyrou:

“O querido Jessie (em 1870) teve um triste fim e sua balada estigmatiza “Robert Ford êsse sujo que comeu o pão de Jesse, dormiu em sua cama e levou ao túmulo o pobre Jesse” depois de ter atirado em suas costas [...]. Assim sobrevive a lembrança de “Jesse’, amigo do pobre, que não podia ver um homem em desgraça e, característica suprema de uma admiração bem significativa de um ideal de bravura popular, “não havia um só homem, mesmo servidor da lei, que pudesse prender Jesse James vivo” (Rieupeyrou, 1963, p. 29-30).

¹⁷ KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. Brasil, Editora Contexto, 2015 (pp. 127)

¹⁸ RIEUPEYROU, Jean-Louis. **O Western ou O Cinema Americano Por Excelência**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963 (pp. 29)

¹⁹ *Ibid.*, (pp. 29)

²⁰ Aqui me refiro a balada intitulada “Jesse James”, gravada pela primeira vez em 1919 por Bentley Ball

Além do exemplo de Jessie James, Riupeyroux apresenta também baladas menos “explosivas”, mas que também são importantes no sentido de se apresentar características dos heróis do Oeste, ele exemplifica:

“Mas, por outro lado, baladas menos explosivas contam a existência rotineira do cowboy pacífico, suas esperanças suas decepções, sua lassidão às vezes nostálgica de uma existência penosa, das quais as “canções de sela” (saddle-songs) são a primeira e sincera ilustração “California” evoca a corrida do ouro de 1848-1849; é o tema da Terra Prometida [...]. Mas, será que se tinha tempo de pensar numa beleza distante, enquanto o país e a rudeza de seus hábitos impunham uma vigilância constante? Um coração sincero se amedronta com as “lúgubres Black Hills” (Dakota do Sul), terror inspirado sempre pela terra incógnita, geradora eterna de lendas, aqui bem verdadeiras: “Os índios vão te escalar...” (Rieupeyroux, 1963, p. 30).

É portanto, através do romancear da vida desses “homens do oeste” que se inicia a construção de arquétipos e tropos narrativos que se consolidam mitos, e assim tornando-se mitos serão portanto transportados para o cinema posteriormente, mas não claro sem antes se desenvolver em outras áreas, como a literatura e a pintura onde pode se considerar que a mitologia se diversifica e se solidifica, principalmente com os recursos imaginativos de suas específicas categorias artísticas.

1.1.2: A literatura de um Velho Oeste

Entre a popularização das baladas cantadas sob os incríveis feitos dos heróis do oeste e a popularização das narrativas escritas passaram-se muitos anos, e com isso houve um inevitável amadurecimento das narrativas e das sagas retratadas que se refletiram nas principais obras desse período escrito²¹. Destaca-se que as portas para a escrita do oeste selvagem se abrem de vez com o fim da guerra de secessão²² em 1865 com o poema de Walt Whitman, *Pioneiros! Oh Pioneiros!*²³. Nessa poesia, Whitman aborda algumas características do chamado destino manifesto, doutrina desenvolvida no século XIX nos Estados Unidos que expressava a crença de que os americanos eram destinados, por providência divina, a expandir seu território através do continente norte-americano, e que se justificava por serem

²¹ RIEUPEYROUX, Jean-Louis. *O Western ou O Cinema Americano Por Excelência*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963 (pp. 33)

²² Guerra Civil Americana

²³ RIEUPEYROUX, Jean-Louis. *O Western ou O Cinema Americano Por Excelência*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963 (pp. 33)

uma nação branca, “anglo-teutônica”, e portanto tinham a responsabilidade de civilizar outras culturas²⁴. Assim, a expansão era vista de forma que beneficiaria os povos “selvagens” e “bárbaros”, independente dos esforços necessários. Essas características podem ser destacadas em diversos trechos da poesia, selecionei portanto alguns deles para demonstrar esses aspectos:

“Não podemos tardar aqui,
Devemos marchar meus amados, aguentar o rojão do perigo,
Nós as rijas raças jovens, tudo o mais de nós depende,
Pioneiros! Oh pioneiros!

Oh vós moços, Ocidentais moços,
Tão impacientes, combatentes, cheios de másculo orgulho e amizade,
Claro vos vejo Ocidentais moços, perambulando com os primeiros;
Pioneiros! Oh pioneiros!

Cessaram as raças mais velhas? Elas se curvam e findam a lição, exaustas
lá além dos mares?
Nós pegamos a eterna tarefa, e o fardo e a lição,
Pioneiros! Oh pioneiros!

Todo o passado deixamos pra trás,
Emergimos num mundo mais novo e pujante, variado mundo,
Novo e forte o mundo que apreendemos, mundo de labor e da marcha,
Pioneiros! Oh pioneiros!

[...]

Somos homens do Colorado,
Dos picos gigantescos, das grandes sierras e dos altos planaltos,
Da mina e da ravina, viemos da trilha de caça,
Pioneiros! Oh pioneiros!

Do Nebraska, do Arkansas,
Somos raça central interior, do Missouri, intervenada com o sangue
continental, Apertando as mãos de todos camaradas, todos Sulistas, todos
Nortistas, Pioneiros! Oh pioneiros!” (Whitman, 2009, p. 271-272)

Os poemas de Whitman abrem passagem para a escrita, mas o verdadeiro destaque se encontra nos contos e romances históricos, Rieuepeyroust destaca diversos autores com importantes contribuições, tal como o renomado escritor Mark Twain²⁵ em escritos como “*Roughing It*”, obra semi-biográfica de Twain que narra suas aventuras e experiências enquanto viajava pelo oeste americano durante os anos 1860. Bem como em contos como “*A célebre rã saltadora do Condado de Calaveras*”, publicado em 1865 que apresenta características mais humorísticas ao

²⁴ KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. Brasil, Editora Contexto, 2015 (pp. 127)

²⁵ Mark Twain foi um escritor e humorista americano, nascido em 1835 e reconhecido por sua escrita recheada de críticas sociais e humor.

apresentar uma história com a ambientação e os clichês de um “bang-bang”.²⁶ Outro “contista” de muita relevância para mitologia do Western é Bret Harte, cuja escrita recheada de personagens “fortes” e “duros”, inspirados principalmente nas suas vivências na Califórnia atuando como minerador durante a corrida do ouro, foi responsável por uma concretização do herói do western como um homem branco, bruto e ríspido²⁷.

Tratando-se de romance, no entanto, nenhum autor foi tão importante não somente para o gênero literário (e posteriormente cinematográfico) do western, mas também para o cânone da literatura americana quanto James Cooper²⁸. Não é por acaso que grande parte dos historiadores se volte para a literatura de Cooper quando em busca de se estudar, analisar e questionar o cinema do faroeste, seus romances se tornaram clássicos e precursores de uma literatura genuinamente americana, mas também são agora o local-comum quando se trata do faroeste. Os heróis, vilões, ambientações, recortes temporais e estruturas narrativas das sagas de *Leatherstocking Tales* e posteriormente de *The Last of the Mohicans* consolidam os tropos típicos das narrativas de western²⁹.

O herói da saga escrita por Cooper, Natty Bumppo, é a representação maior do herói do Oeste. Um homem branco, criado por índios mas que possuía as qualidades morais de um WASP³⁰, assim assumia a superioridade racial e moral do americano ao mesmo tempo que assumia a bravura de uma suposta “nobre raça” indígena. O herói de Cooper, é portanto, o homem branco em contato com a fronteira, que absorve o que lhe convém, nesse caso desde a bravura até os conceitos de ser um “homem livre”, mas que não deixa de ter os valores “naturais” do branco americano. Richard Gray (2011) define Bumppo como um “adão americano” no seguinte recorte:

“As the conception of him alters over the course of the five *Leatherstocking Tales*, Natty Bumppo gravitates more and more towards the condition of an American Adam: in his comradeship with another man, his

²⁶ RIEUPEYROUT, Jean-Louis. **O Western ou O Cinema Americano Por Excelência**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963 (pp. 33)

²⁷ GUAZZELLI, César.; FREITAS, Renata. Entre Cabanas e Diligências: os Fronteiriços na Western Fiction de Bret Harte e Ernest Haycox. *Anos 90*, v. 22, n. 41, p. 209–236, 2015. (pp. 216)

²⁸ James Fenimore Cooper (1789–1851) foi um escritor americano, considerado um dos pioneiros da literatura dos Estados Unidos

²⁹ GUAZZELLI, César.; FREITAS, Renata. Entre Cabanas e Diligências: os Fronteiriços na Western Fiction de Bret Harte e Ernest Haycox. **Anos 90**, v. 22, n. 41, p. 209–236, 2015. (pp. 212)

³⁰ White, Anglo Saxon and Protestant, ou seja, branco, anglo-saxão e protestante.

virginity, as much as in his reliance on action and instinct rather than thought and reasoning— and in his indebtedness, too, not to education or convention but to natural wisdom and natural morality.³¹ (Gray, 2011. p 56)

Apesar de Gray afirmar que Bumpo não se resume a esse arquétipo, este será por muitas vezes repetido nas reproduções posteriores do mocinho no faroeste, o adão americano aqui é esse *outsider* da sociedade normativa americana, que por isso não possui as máculas de um passado, ou seja, das convenções sociais e aristocráticas europeias, esse herói possui uma certa pureza de alma e inocência que se relaciona também com um contato direto com a natureza. É assim, portanto, um herói digno da construção de uma “nova nação”, o oeste, que por ser construída por um herói puro será portanto também pura, uma espécie de éden construída sob os valores distintos de um “novo americano”.

1.1.3: O Oeste pintado

Tal qual a literatura, as pinturas foram fonte inestimável para a construção e principalmente a consolidação da mitologia do oeste, servindo de fonte iconográfica para a consolidação da imagem das lendas do oeste selvagem. Nas últimas décadas do século XIX, os Estados Unidos estavam embarcados no conceito do destino manifesto, e assim buscando influências culturais na tradição britânica, as elites americanas encontram no oeste e em suas figuras, um tema central que encapsula os valores de uma identidade legitimamente americana³².

Inicialmente, até a primeira metade do século XIX, o maior foco das pinturas sobre o oeste produzidas eram etnográficas, com grandes destaques as paisagens, a natureza, o índio americano e seu estilo de vida, aspectos que podem ser vistas nas pinturas de Seth Eastman, George Catlin, Alfred Jacob Miller ou Karl Bodmer (BUSCOMBE, 1988 apud CARREGA, 2015, p.4). Esses aspectos podem ser observados por exemplo na pintura *Buffalo Hunt under the Wolf-skin Mask* de George Catlin apresentada abaixo:

³¹ Tradução: "À medida que a concepção dele se altera ao longo dos cinco *Leatherstocking Tales*, Natty Bumppo gravita cada vez mais em direção à condição de um Adão americano: em sua camaradagem com outro homem, em sua virgindade, assim como em sua confiança na ação e no instinto em vez do pensamento e do raciocínio – e também em sua dívida, não à educação ou à convenção, mas à sabedoria natural e à moralidade natural."

³² CARREGA, Jorge. Entre a História e a Lenda: a arte do oeste americano no western de Hollywood. **METAKINEMA: Revista de Cine e História**, n. 17, 2015(pp.3-4)



Figura 1: Caça ao búfalo sob a máscara de pele de lobo, George Catlin, 1832-1833, óleo sob a tela³³

Aqui, Catlin apresenta uma demonstração da caça de búfalos realizada pelas comunidades indígenas que observou durante sua vida artística e pessoal, na obra podemos ver um destaque a atividade como um registro de fato de um cotidiano que Catlin quer apresentar. Não se pode deixar de notar também o grande destaque ao horizonte que chega a ocupar mais da metade da tela, uma demonstração também das belezas naturais do oeste, uma demonstração do apelo à natureza e as belezas geográficas que ficaram marcadas durante esse período. A obra apresenta a figura do índio como destemida, inteligente, uma classe nobre com virtudes singulares, mas míticas e distantes de uma realidade palpável. Isso pode ser compreendido

³³Buffalo Hunt under the Wolf-skin Mask, George Catlin, 1832-1833, óleo sob a tela. Disponível em: <<https://americanart.si.edu/artwork/buffalo-hunt-under-wolf-skin-mask-3972>> acessado em 01 Ago. 2024.

especialmente pela forma que Caitlin pinta os índios, distantes, em um plano de observação onde se camuflam na natureza como se fossem parte indissolúvel dela.

Com o fim do século XIX e a chegada do século XX, novos interesses se apresentam aos americanos. Tendo em conta o fim da guerra de secessão, e influenciados pelos relatos de figuras como Davy Crockett e Daniel Boone, os pintores e ilustradores americanos mudam seu foco, abandonando a etnografia e as grandes paisagens e adotando o drama e a ação, assim abandonando a natureza como seu protagonista e adotando as cavalarias e os *cowboys*³⁴. Um exemplo desse novo foco se apresenta na obra *On the Southern Plains* de Frederic Remington, apresentada abaixo:



Figura 2: *Nas planícies do sul*, Frederic Remington, 1907, óleo sob a tela³⁵

Nessa pintura, podemos observar um contraste nítido do que Remington propõe em contraposição a pintura de Caitlin observada anteriormente. Enquanto Caitlin possuía um foco em apresentar uma natureza inalterada pelo homem, até mesmo a figura do índio era, na composição, parte de um natural que possuía uma

³⁴ CARREGA. Jorge. Entre a História e a Lenda: a arte do oeste americano no western de Hollywood. **METAKINEMA: Revista de Cine e Historia**, n. 17, 2015. (pp.5)

³⁵ *On the Southern Plains*, Frederic Remington, 1907, óleo sob a tela. Disponível em:<<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11867>> acessado em 04 Ago. 2024

beleza a se destacar. Já na obra de Remington, a natureza passa a ser coadjuvante, apenas um cenário para a representação da grandiosidade da cavalaria americana. Na pintura, a cavalaria se apresenta como imponente e avassaladora, e demonstra uma cavalgada onde todos empunham armas. Esse aspecto, em conjunto com as faces dos cavalos e a fumaça no chão demonstram a “ação” em movimento que Remington tentou destacar em sua obra.

2.1: O Oeste chega ao Cinema: Representações e Relações entre índios e brancos no cinema Western

Com a chegada do Século XX, o cinema como uma mídia cultural se torna uma realidade nos Estados Unidos, e nos primeiros anos o Western já se apresenta nas telas do cinema. *The Great Train Robbery*³⁶ de Edwin Porter, por exemplo, é considerado um dos primeiros filmes do chamado Western. No entanto, esse período inicial do cinema ainda não possui montagens complexas e nem uma estruturação narrativa que deriva da mesma, algo que só será demarcado no cinema pós-Griffith³⁷, mas que será de grande importância para a construção de um western distinto no cinema. Portanto, os chamados pré-westerns ou pioneiros são marcados em muito pela estética e não necessariamente pela forma. Assim, nos filmes desse recorte teremos elementos como os xerifes, cowboys, os “peles-vermelhas” e os combates nas cavalarias, que podem ser observado por exemplo nos diversos filmes de Bronco Billy³⁸.

É somente após a influência de Griffith, não apenas no cinema western mas no cinema e na produção cinematográfica como um todo, que o western cinematográfico começa a tomar uma forma distinta de produção. É nesse período também que temos coexistindo duas narrativas centrais na reprodução do índio. A primeira onde temos o índio como um selvagem, irracional e sedento por sangue e guerra, já a segunda em um oposto tão redutor quanto a primeira, apresenta o índio como um ser inocente e puro, que porta as mesmas características de Bunppo, de *Leatherstocking Tales* já comentadas neste trabalho. Esse é o único momento que

³⁶ *The Great Train Robbery* (1903)

³⁷ David W. Griffith

³⁸ Bronco Billy foi o pseudônimo de Gilbert M. Anderson, um dos pioneiros do cinema mudo e do gênero de filmes de faroeste. Ele é mais conhecido por ter criado a série de filmes "Bronco Billy", onde interpretava o personagem-título, um cowboy típico do Velho Oeste.

essas duas tendências vão coexistir, muito devido a uma peculiaridade estrutural do cinema americano durante esse período. A dimensão da figura do índio irá acompanhar as políticas americanas, bem como as suas transformações culturais³⁹. Isso não significa que não existirão filmes fora da curva hegemônica ou mesmo que todos terão resultados ideológicos e políticos iguais, afinal se fosse o caso não importaria a este trabalho compreender o autorismo que busca investigar. Essa hegemonia de tendências apenas reafirma o que Kellner (2001) demonstra, as sociedades capitalistas dominantes, através de seus grupos políticos reforçam hegemonias ideológicas que se transpassam nos produtos culturais de sua época, seja através da reprodução ideológica, seja através de uma contracultura, o importante é compreender que vão existir temáticas principais que serão consideradas por todo cineasta, afinal não produzem seus filmes em um vácuo político e institucional.

Durante os anos 20, o Western alcança o que Rieupeyrout (1963) chama de longa adolescência, onde o gênero supera as necessidades de descoberta e aperfeiçoamento da década passada e encontra-se em um período de “cultivo do western”, onde as principais personalidades artísticas e estéticas do gênero serão desenvolvidas. Durante esse período, destaca-se o interesse no conflito (estético) entre homem e natureza, com um foco enorme nos cenários visuais inspirados pelo primeiro período das pinturas do gênero. Esse interesse estético pode ser evidenciado principalmente no cinema de John Ford, que mantém a oposição homem e natureza como tema central em seus filmes⁴⁰. Por consequência, vale destacar o próprio John Ford como figura central nesse período, onde ainda jovem dirige o filme *Cavalo de Ferro*⁴¹ que além dos feitos cinematográficos, como as cenas de ação filmadas em vários ângulos ou a inovação ao utilizar a câmera móvel, é também importante ao construir conceitos como o “agrupamento de índios no topo da colina”, marca visual icônica que será repetida por diversas vezes nos westerns e por muitas vezes representará o conflito entre o eu e o outro, evidenciado pela distância entre a figura dos índios e a câmera, que representa o olhar do espectador.

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

⁴⁰RIEUPEYROUT, Jean-Louis. **O Western ou O Cinema Americano Por Excelência**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963 (pp. 59)

⁴¹ *Cavalo de Ferro* (1924)



Figura 3: Índios no topo da colina (Cavalo de Ferro, 1924, 1h50min26seg).

Os anos 30 são marcados pela chegada do som no Cinema, com isso, existe uma hesitação inicial no cinema Western, por ser um gênero tão marcado pela ação e pelas cenas grandiosas que não se beneficiaram pelos diálogos falados. No entanto, o gênero tem de se adequar a essa inovação técnica e nesse sentido Rieuepyrout (1963) cita uma frase de King Vidor que define a transformação representada pelo som:

Os filmes silenciosos do Oeste acomodavam-se com fracas intrigas, tão intensa era sua ação. Desde o advenimento do cinema falado o diálogo deve aprofundar a intriga. Assim sendo, a tendência atual, na realização de filmes que representam as aventuras dos prados, leva aos caracteres e às situações históricas." (Rieuepyrout, 1963, pp 62)

Nessa citação, o cineasta apresenta um panorama que tornar-se-ia a realidade do período e do futuro do gênero, que embora ainda emplacasse alguns sucessos de filmes silenciosos agora, torna-se cada vez mais dominado pelos filmes falados, que agora buscam suas referências na dramatização e nas reconstruções históricas, como as histórias dos Rangers⁴² e de grandes figuras como Billy The Kid⁴³ que renascem neste período através de cinebiografias faladas.

⁴² Os *rangers* são geralmente representados como figuras da lei que operam em regiões vastas e selvagens do Oeste americano. Eles são retratados como oficiais responsáveis por manter a ordem e proteger os cidadãos em áreas remotas, muitas vezes enfrentando bandidos, fora-da-lei e outros perigos.

⁴³ Billy The Kid foi um icônico fora-da-lei do Velho Oeste americano, famoso por suas fugas e escapadas da lei.

Esse período é responsável também pelo início de um Western mais cerebral, com consciência sociológica e de seus temas internos, em muito, graças a Ford e seu filme intitulado *No Tempo das Diligências*⁴⁴. Aqui, Ford trabalha com temas que a princípio não brilharam os olhos do espectador ou até mesmo da crítica americana inicialmente. Tratando-se da história de uma diligência que é atacada por uma tribo de índios violentos, o filme aparenta não construir nada de novo ou interessante, ainda mais por não ser uma grande produção de alto orçamento⁴⁵. No entanto, o que a crítica francesa capta, e que de início passou batido a crítica americana, é justamente a complexidade dos dramas e dos personagens criados por Ford. As várias figuras ambíguas que se localizavam na diligência são examinadas por Ford através de lentes morais que analisam os comportamentos dos personagens enquanto figuras próprias do gênero⁴⁶. Do xerife ao herói e do bandido a prostituta, os conflitos internos ao filme refletem os existentes na sociedade americana, e não à toa o herói, possuindo uma conduta moral inabalável é o responsável por equilibrar o grupo socialmente e moralmente, tal qual o dever do americano para a América. Assim, Ford anuncia uma evolução do gênero que agora preocupa-se muito mais com seus objetivos sociológicos, políticos e sociais que antes.

Com a chegada da segunda guerra, bem como, com a transformação urbana dos Estados Unidos, o cinema americano e as forças culturais se transformam para se adequar aos “novos sentimentos” americanos. Assim, os EUA se tornam um país cada vez mais industrializado e urbano, enfraquecendo a imagem de uma nação sem barreiras e fronteiras que servia em muito as narrativas visuais do Western, e assume uma posição de fronteiras externas aos inimigos e competidores da nação americana⁴⁷. Dado essa realidade, o papel do herói do Western torna-se cada vez mais ambíguo e contraditório, bem como as metáforas construídas ao redor do herói, que o justificam tanto quanto o definem e se tornam cada vez mais insustentáveis.

Por consequência dessas mudanças, seria normal assumir que, com o final da guerra e o retorno das super produções de Hollywood, o gênero estaria

⁴⁴ *No Tempo das Diligências* (1939).

⁴⁵ RIEUPEYROUT, Jean-Louis. **O Western ou O Cinema Americano Por Excelência**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963. (pp. 76)

⁴⁶ *Ibid.*, (pp.76)

⁴⁷ VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006. (pp. 163)

enfraquecido e portanto gradualmente iria perder o interesse do grande público e das produtoras. No entanto, o que acontece é justamente o inverso, temos um grande interesse pelo gênero, tanto do público, como das produtoras e também da crítica americana. Esse período entre os anos 50 e 60 será chamado de era de ouro do cinema western. Isso se dá pela evolução inerente do gênero, que ao se afastar dos clichês clássicos, começa a produzir obras que visam dotar o western de uma validação sólida e concreta.⁴⁸ Com isso, temos o surgimento dos chamados Westerns psicológicos que vão se concentrar nas “neuroses” do gênero, categoria essa que se encaixa no próprio *Rastros de Ódio* (1956) de Ford que será posteriormente analisado na pesquisa. Nesse período as categorias principais do gênero serão reexaminadas pelos diretores, assim teremos filmes que lidam e discutem com as figuras do cowboy, do vilão, do índio, da mocinha e etc⁴⁹.

Assim, se percebe que o Western não se trata de um gênero homogêneo e puro, muito pelo contrário, é um gênero que se transformou, se renovou e se reconstruiu ano após ano, modificando suas estruturas narrativas e cinematográficas de acordo com os contextos políticos vividos pelos diretores e produtores. Assim, ao analisarmos as figuras do outro, será sempre necessário observar o período histórico, político e artístico da época, ou seja, como o filme se relaciona com os seus semelhantes. Não é produtivo ao historiador analisar um western dos anos 30 com o olhar político dos anos 50. Por exemplo, um filme que poderia ser considerado conservador nos 50 pode ser visto como progressista nos anos 30, e assim se estende essa preocupação desde o contexto sócio-político até ao contexto técnico do filme.

2.2: O mocinho e o vilão: Como as categorias do eu e do outro se apresentam nos westerns hollywoodianos

A categoria do outro remonta desde o império romano, os Patrícios categorizam como outro não apenas aqueles estrangeiros, mas todos aqueles que pertenciam a classes subordinadas. Considerando como essa categoria se transformou com o tempo, Colón & Marcos (2016) argumentam que a construção de

⁴⁸ RIEUPEYROUT, Jean-Louis. **O Western ou O Cinema Americano Por Excelência**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963 (pp. 95)

⁴⁹ VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006 (pp. 172)

um outro é uma ferramenta útil para uma ordem de dominação na medida que o que define o eu dominante é a diferença para com o outro dominado. Ainda em sua análise, Colón & Marcos (2016) explicam que o estudo da figura do outro, especialmente quando se trata do cinema americano não pode cair em duas problemáticas principais.⁵⁰

A primeira seria a de concluir que o outro serve apenas para destacar o eu, essa conclusão ignora a atração e o fascínio pelo outro, assim o outro cumpre uma função de auto-definição e possui portanto uma evolução categórica própria, assim, suas características negativas apesar de servirem para reforçar as positivas do eu servem também um propósito de fascínio por um desconhecido. A segunda problemática seria a de observar a categoria do outro como um bloco monolítico e imutável e os espectadores como completamente passivos, o que se demonstra como falso, vide as explicações de Kellner (2001) de que os objetivos políticos dos grupos dominantes se moldam de acordo com os contextos políticos e sociais das sociedades dominantes, bem como a recepção aos discursos dominantes se diferenciam na mesma medida seja temporalmente ou através de recortes diversos (raça, gênero, etc.).

Através do fascínio pelo outro, o cinema serve como produtor e idealizador dos projetos políticos da ideologia americana, assim projetando medos, desejos, fantasias e representações dentro da tela.⁵¹ Servindo a essa função ideológica, se torna caro ao cinema a construção de estereótipos e arquétipos, que se constroem e se articulam em um processo de “redução” e “simplificação”. Colón & Marcos (2016) exemplificam que ao simplificar para vilanizar, são necessários processos específicos, e trazem então a interpretação de Spillman & Spillman (1997) que definem 6 etapas principais para a vilanização e simplificação do outro, sendo elas: A antecipação negativa, A culpa no inimigo, A identificação do mal, O pensamento de soma zero, A desindividualização e a Não-simpatia.

A Antecipação negativa se trata de rotular todo e qualquer ato feito pelo outro com uma intencionalidade maliciosa, com o objetivo de diretamente prejudicar a “nós” ou aos nossos interesses. A culpa no inimigo se trata de colocar a culpa de

⁵⁰ GELADO, Marcos; SANGRO COLÓN, Pedro. Hollywood and the representation of the Otherness: A historical analysis of the role played by movies in spotting enemies to vilify. *Index.comunicación*, v. 6, n. 1, p.11–25, 2016. (pp. 13)

⁵¹ *Ibid.*, (pp. 15)

todas as condições negativas ao “nosso” grupo. A identificação do mal se trata de reconhecer o outro como o completo oposto da “nossa” moralidade, assim, todas as posições e valores do outro são imorais e perversos. O pensamento de soma-zero representa que tudo aquilo que for bom para o outro é necessariamente ruim para nós. A Desindividualização representa a negação de uma posição intermediária, assim todo aquele que for favorável ao outro será por consequência também um inimigo. Por fim, a Não simpatia representa que não é possível existir nada em comum entre o eu e o outro, portanto não é possível sentir simpatia pelo outro. Apesar destes não serem os únicos mecanismos para a construção de um processo de vilanização do outro, estes são alguns dos mais comuns e já serão de grande importância para reconhecer alguns dos processos pelos quais passaram os índios no cinema americano.

Muito além de um inimigo, no entanto, o Índio no cinema western é uma figura única e distinta que existe somente no cinema. Um mito, e portanto seu local é a imaginação coletiva dos diretores, produtores e do público do cinema. Assim, sendo um mito americano, é possível inferir que sua construção possua um caráter imperialista, refletindo o caráter das relações entre brancos e indígenas na própria realidade retratada nas telas. É assim que vêem Stam & Shohat (2006), ao concluir que as narrativas dos western possuíam um “estilo imperialista”, que é herdado das tradições do western, mas também construído em partes pelo próprio cinema⁵².

Esse “estilo imperialista” da narrativa é fator principal na construção da visão sobre o Índio e tudo aquilo que está ao seu redor no cinema. Um exemplo claro é na questão geográfica, a terra é fator fundamental para o western. A atitude de veneração do espaço físico, que passa pelas grandes paisagens de Yellowstone e Monument Valley, representa a visão da terra como espaço vazio e virgem, uma espécie de terra prometida ao americano⁵³. Essa visão da terra como objeto de conquista, oculta diretamente uma visão compartilhada por grande parte das culturas indígenas, que vêem a terra como sagrada e portanto que não pode ser comprada ou conquistada, mas sim objeto de devoção.

Indo muito além do que o que o cinema oculta sobre o outro, é importante também observar como esse “estilo imperialista” constrói a figura do índio, temática

⁵² SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. (pp. 168)

⁵³ Ibid., (pp. 170)

a qual os autores reforçam o que já foi observado anteriormente neste capítulo, que podemos observar uma grande variedade narrativa, até mesmo dentro de um mesmo subgênero ou tropo.

Passadas as observações iniciais dadas por Stam & Shohat (2006), para compreendermos as construções da figura do Índio e suas relações com o homem branco no cinema é necessário uma abordagem mais específica, como a proposta por Churchill (1998) que em seu livro, *Fantasies of the Master Race*, busca compreender como as representações dos indígenas no cinema e na literatura reforçam e constroem estereótipos e códigos de opressão. Em especial, há de se buscar o capítulo *The Stereotyping of American Indians in Film*, que ataca especificamente a questão que será demonstrada aqui.

O Índio no cinema americano é uma criatura de uma temporalidade particular, assim como apontado por Stam & Shohat (2006), Churchill (1998) também aponta que a categoria do Índio no cinema western está marcada por um único período histórico, que seria o das guerras indígenas. O Índio no cinema americano não possui passado, e muito menos futuro. Isso não se exprime como uma consequência do gênero, afinal, o cowboy é um ser dotado de um passado, é uma figura cujos valores são consequentes de sua raça, sua bravura é equiparável aos navegadores que chegaram a América e sua bravura se transmite para os americanos contemporâneos ao público dos filmes. Já o Índio é uma caricatura imutável, cujos valores (ou falta deles), existem unicamente como consequência da interação com o homem branco⁵⁴. Por consequência, além de não possuírem passado, também não possuíam futuro, à medida em que sua única esperança de sobrevivência é a de ser assimilado pelos brancos. É através disso que se constrói o infame mito do “Vanishing Indian” que trata de colocar que através da miscigenação haveria o desaparecimento dos índios enquanto caricatura de uma criatura pura e selvagem. Esse mito pode ser observado no clássico e infame filme *The Vanishing American* (1925).

A questão geográfica também se apresenta quanto aos recortes demográficos, apesar de ser muitas vezes amalgamado em um único espaço, o oeste americano é extremamente vasto geograficamente, sendo dividida em diversas microrregiões. Também, é uma região de enorme diversidade demográfica,

⁵⁴ CHURCHILL, W. **Fantasies of the master race: literature, cinema, and the colonization of American Indians**. San Francisco: City Lights Books, 1998. (pp. 168)

com diversas comunidades indígenas que se organizam de formas distintas e referentes a seus espaços. O cinema western em geral acaba por apagar em muito essa diversidade étnica e demográfica, apegando-se aos Cheyennes e principalmente aos Apaches como uma representação homogênea do que é o índio americano e a região das planícies como uma extensão territorial que define o oeste⁵⁵. Os Apaches se destacam, principalmente pela maior duração da resistência durante as guerras indígenas, mas também pelas figuras míticas de Gerônimo, Mangus e Cochise que são observadas com um certo fascínio e obsessão.

Ao representar o índio de forma homogênea demograficamente, e ao tratar todas as culturas como uma única massa homogênea, o cinema americano reforça também a máxima do “viu-se um índio, viu todos”, onde as características únicas de cada comunidade seriam ignoradas não por motivações específicas do diretor, mas sim por uma posição ético-política de que o índio é um ser “aculturado”, incapaz de produzir uma cultura própria e distinta dentro da sua comunidade⁵⁶. É também importante ressaltar que apesar da máxima, o público dos westerns poucas vezes viu de fato um índio, afinal na grande maioria dos filmes eles eram interpretados por homens brancos.

Por fim, ressalta-se a figura do “índio bom”, que será também discutida durante a análise de *Broken Arrow*. Essa figura se apresenta em grande parte nos westerns posteriores aos anos 50, e representa uma aproximação de Hollywood a uma narrativa reformista, onde para o fim da violência seria necessário uma figura de balanceamento entre as duas raças, aí entrando a figura do “índio bom”, que é aquele que renega sua própria identidade em detrimento dos valores americanos, ou seja, renega a suposta maldade inerente aos índios através do contato com um protagonista branco⁵⁷. Esse contato e “amizade” entre as duas raças se dá de um ponto de vista desbalanceado, onde há uma clara superioridade moral aos brancos, não à toa os vilões continuam sendo os “índios maus” que são colocados em contraste com os “índios bons” através da sua recusa a subserviência.

Observando esses aspectos, é possível concluir que existe uma representação média do outro no cinema western, esse outro é sempre o índio,

⁵⁵Ibid., (pp. 171)

⁵⁶Ibid., (pp. 174)

⁵⁷Ibid., (pp. 180)

mitificado através da visão imperialista. Mas apesar de ser sempre o outro, a figura e função do índio não é estática e se transforma junto com o período histórico, político e socio-cultural. Assim, ao compreender esses aspectos se constrói uma base teórica para a realização da análise fílmica de *Broken Arrow* (1950) e *The Searchers* (1956). Esses filmes, produzidos durante a era de ouro do western, oferecem oportunidades valiosas para examinar as nuances e possíveis divergências nas representações indígenas. Com o suporte da historiografia cultural e cinematográfica, o próximo capítulo buscará, portanto, investigar como essas obras dialogam com as tendências do gênero western, considerando se desafiam ou reproduzem os estereótipos prevalentes analisados durante esse capítulo.

CAPÍTULO II: O OUTRO NOS FILMES THE SEARCHERS (1956) E BROKEN ARROW (1950)

Neste capítulo serão discutidos os filmes *Broken Arrow* (1950), de Delmer Daves, e *The Searchers* (1956), de John Ford, com o objetivo de explorar as diferentes representações das relações com o outro que os filmes apresentam. O outro no western enquanto figura da narrativa cinematográfica foi explorado durante todo o primeiro capítulo para que este possa dissecar e analisar as visões distintas dos dois filmes. Aqui será objetivo compreender o contexto histórico-social dos filmes, bem como suas inspirações e principalmente suas representações, projetos de oeste e mensagens principais.

1.1.1 Um contexto de Broken Arrow (1950)

Broken Arrow foi lançado pela 20th Century Fox em 1950, dirigido por Delmer Daves, com roteiro de Albert Maltz com base no livro *Blood Brother* de Elliott Arnold. O filme contava com os astros James Stewart, Jeff Chandler e Debra Paget em seu elenco, já grandes figuras de Hollywood famosos por outros grandes clássicos tanto do cinema quanto do western.

O filme se propõe a ser uma representação histórica coesa daquelas que foram as tratativas de paz entre os americanos e a comunidade apache durante a década de 1870. Assim, a história tem como protagonista e narrador, Tom Jeffords (James Stewart), um ex-soldado da união que cansado dos intermináveis e violentos conflitos busca uma vida distante da guerra, e assim torna-se uma espécie de “garimpeiro”. É justamente em uma de suas buscas por ouro que Jeffords dá de cara com um menino apache ferido, a quem Jeffords presta socorro, desafiando as concepções dos dois povos em conflito.

Movido por essa experiência e pela inquietude perante a chegada de um novo e violento general na sua região, Jeffords se propõe a aprender o idioma Apache e ir em direção ao território de Cochise, líder dos apaches, (Jeff Chandler) negociar diretamente com ele uma proposta de paz entre os dois povos. Cochise, embora

inicialmente desconfiado, é convencido a iniciar os tratamentos de uma espécie de trégua ao permitir o trânsito do correio americano por território Apache.

Durante as negociações de paz, Jeffords acaba se relacionando com Sonseeahray (Debra Paget), uma jovem apache. Após Jeffords ganhar a confiança de Cochise e de sua tribo, ele e Sonseeahray se apaixonam e eventualmente se casam em uma cerimônia apache.

O processo de consolidação de uma trégua é, apesar de tudo, bastante árduo, Jeffords e Cochise precisam enfrentar a resistência dos brancos e dos apaches, que possuem um ressentimento mútuo devido às perdas e a violência vividas durante uma guerra tão extensa. Mesmo com muita resistência, a paz finalmente é alcançada temporariamente, até que é abalada por alguns brancos que se recusaram a permitir que Cochise vivesse e realizaram uma emboscada que leva a morte de Sonseeahray. Apesar dessa tragédia pessoal, o tratado de paz continua em vigor, com Jeffords e Cochise reafirmando seu compromisso com a convivência pacífica. Ao final do filme, Jeffords, embora profundamente marcado pela perda de sua esposa, permanece dedicado à causa da paz, embora agora ande cavalgando pelo oeste sem rumo e destino.

No início dos anos 50 os Estados Unidos estavam mergulhados em um período de grandes transformações políticas e sociais, com o fim da segunda guerra o país se definiria como uma potência global, que viria a liderar o bloco ocidental contra a União Soviética na Guerra Fria. Para este papel de liderança, bem como para manter o “boom econômico” que aproveitavam a classe média americana era necessário uma estabilidade política nacional e internacional, e por isso o governo Truman abandona as reformas sociais e se foca em aumentar o orçamento militar e fortalecendo uma aliança entre empresas, governo e forças armadas.⁵⁸

Essa transformação da economia americana em uma “economia de guerra permanente” precisava de uma justificativa ideológica, afinal era necessário justificar todos os cortes em reformas sociais, para isso foi utilizado uma paranoia generalizada de medo do comunismo. Essa paranóia se torna uma política denominada de “macartismo”, liderada pelo senador Joseph McCarthy, mas que foi muito além de sua atuação individual, tornando-se uma política nacional. Investigações massivas e listas negras levaram à demissão de milhares de

⁵⁸ KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos**: das origens ao século XXI. Brasil, Editora Contexto, 2015 (pp. 227)

profissionais, à prisão de centenas e até à execução de figuras como Julius e Ethel Rosenberg, acusados de espionagem comunista. Essa atmosfera de medo permeou todos os aspectos da sociedade americana estabelecendo um clima de desconfiança.⁵⁹

Esses aspectos políticos são alguns dos motivos pelos quais a maioria dos westerns desse período estavam lotados de um cinismo, desconfiança e até mesmo paranóia. Assim, o público que foi aos cinemas no verão de 1950 ver o mais novo western de Delmer Daves, estaria pronto para ver e experienciar mais um filme de ação com personagens ambíguos, violência e tons de hostilidade racial, no entanto, aqueles que esperavam por isso se surpreenderam com uma narrativa muito diferente do padrão da época, trazendo uma narrativa considerada progressista e simpática aos índios, *Broken Arrow* seria o que Kellner (2001) chama de “contra-hegemônico”.

Assistindo hoje, um crítico historiador do cinema, ou até mesmo um espectador normal poderá notar diversas questões no filme. Devido ao desenvolvimento e a difusão do debate racial, hoje é possível facilmente observar o tom condescendente e por vezes glorificante que o filme toma em certos momentos, mas também é papel do crítico historiador do cinema observar que, apesar dessas características, *Broken Arrow* representou uma quebra no cinema western, e apesar de não ter sido influente o suficiente para ressuscitar os conceitos do chamado “bom selvagem”, foi influente o suficiente para causar um impacto no público, na crítica e na indústria.⁶⁰

A recepção do filme foi amplamente positiva, como apontado por Stedman (1982), Fenin & Everson, autores do livro “*The Western*”, descreveram o filme como “um filme comovente e sensível, com um trabalho de câmera deslumbrante”. Já Jack Spears, autor do livro “*Hollywood The Golden Era*”, destaca o suspense sustentado em momentos cruciais da narrativa, como na longa cavalgada de Tom Jeffords pelo território indígena, classificando a cena como uma das mais intensas vistas no cinema. Embora a falta de sutileza da narrativa tenha sido apontada, tanto os críticos quanto o público reconheceram *Broken Arrow* por sua mistura eficaz de aventura romântica e sensibilidade na abordagem da história de paz, celebrando sua

⁵⁹ Ibid., (pp. 230)

⁶⁰ STEDMAN, R. **Shadows of the Indian: stereotypes in American culture**. Norman: University Of Oklahoma Press, 1982. (pp. 207)

capacidade de equilibrar momentos de violência com uma visão mais simpática dos personagens Apaches.⁶¹

Delmer Daves, nascido em 1904, foi um cineasta, roteirista e produtor norte-americano conhecido principalmente por seus filmes *Broken Arrow* (1950) e *3:10 to Yuma* (1957). Natural de São Francisco, formou-se na Universidade de Stanford, após ter concluído os estudos iniciais em Los Angeles. Sua primeira experiência em estúdios foi como assistente de cenografia com James Cruze⁶². Apesar de ser considerado um “diretor veterano”, com dezenas de filmes na sua carreira e dois deles sendo considerados “clássicos” do cinema western, Daves é por muitas vezes ignorado ou negligenciado em comparação a outros diretores contemporâneos como John Ford e Anthony Mann, faltando a ele um status de “autor”. O status de “autor” de um diretor é determinado não apenas por seu talento artístico, mas também por sua personalidade e grau de independência financeira, afinal há de se observar o cinema também como um produto de indústria cultural. No caso de Delmer Daves, por exemplo, apesar de ter exercido controle total sobre seus filmes no final de sua carreira, ele ainda não é amplamente considerado um “autor”.⁶³

Essa negligência com Daves se justifica por diversos argumentos, um exemplo demonstrado por Carter & Nelson (2016) é o argumento construído pelo cineasta e crítico Bertrand Tavernier de que tal negligência é um certo tipo de “azar”, devido a seus últimos filmes serem “despretensiosos” e com objetivos mais econômicos que autorais⁶⁴. Ademais, o argumento mais repetido que tenta justificar essa questão é o de que os filmes de Daves são muito distintos entre si, tendo trabalhado em filmes de guerra, comédias, faroestes, filmes de capa e espada, dramas criminais, novelas e musicais, dificultando assim a construção de uma identidade autoral consistente em torno de seu trabalho. Embora sua contribuição aos faroestes seja notável, a literatura sobre Daves nesse gênero é relativamente

⁶¹ Ibid., (pp. 208)

⁶² James Cruze (1884-1942) foi um ator e diretor de cinema americano, conhecido por seu trabalho na era do cinema mudo

⁶³ Nelson. “Don’t Be Too Quick to Dismiss Them: Authorship and the Westerns of Delmer Daves”: Delmer Daves, Modest Auteur. In: CARTER, M. **ReFocus: The Films of Delmer Daves**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. (pp. 50)

⁶⁴ Carter & Nelson. “No One Would Know It Was Mine”: Delmer Daves, Modest Auteur. In: CARTER, M. **ReFocus: The Films of Delmer Daves**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016 (pp. 3)

limitada, especialmente quando comparada a outros diretores como Anthony Mann.⁶⁵

Apesar dessa variedade, Daves, especialmente em seus westerns, apresenta certas temáticas de interesse recorrentes, sendo elas especialmente a sexualidade, a raça e o trabalho. Esses temas são reflexos de todo contexto social em que viviam os Estados Unidos, incluindo a tensão criada pela guerra civil já citada neste capítulo, mas também a ascensão dos movimentos sociais e raciais nos Estados Unidos. Daves costuma abordar esses temas em uma luz progressista, promovendo uma visão mais liberal perante as expressões sexuais e relações amorosas, questões essas que serão demonstradas posteriormente nesse trabalho durante a análise de *Broken Arrow* (1950)⁶⁶.

1.1.2 *Broken Arrow* (1950): Um western revisionista



⁶⁵Ibid., (pp. 53)

⁶⁶ White. Trying to Ameliorate the System from Within: Delmer Daves' Westerns from the 1950s. In: CARTER, M. **ReFocus: The Films of Delmer Daves**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. (pp. 64)

Figura 4: Jeffords cavalga enquanto a narração inicial se desenvolve ao fundo
(Broken Arrow, 1950, 0h02min10seg).

Broken Arrow se inicia com uma tomada de uma planície e logo em seguida um cowboy caminhando em direção a câmera, rapidamente uma narração em primeira pessoa se inicia, o narrador se apresenta como o Cowboy que vêm em direção a tela, seu nome é Tom Jeffords (James Stewart), logo em seguida, Jeffords explica que a história que se passa em 1870, e que será contada, não é a dele, mas sim a de uma terra, dos povos que nela viviam e de um homem chamado Cochise. Jeffords diz que estava envolvido nessa história, e irá contar exatamente o que aconteceu, mas com a diferença de que quando os Apaches falarem, falarão em “nossa língua”, Jefford então conclui a passagem inicial situando o espectador na cena que se passa ao fundo, ele ao sair do exército da união, iniciou uma vida nova, onde agora faz buscas por ouro ocasionalmente, e um dia, recebeu uma mensagem que um novo coronel havia chegado em Tucson e queria vê-lo.

Essa cena inicial, apesar de curta, durando apenas alguns poucos minutos, já levanta uma enorme gama de aspectos definitivos sobre o filme e o discurso que será apresentado por ele. Inicialmente se destaca o conceito de terra, evidenciado tanto pela narração inicial de Jeffords, quanto pela cena inicial que transaciona entre um plano aberto para um plano médio, fazendo assim com que o espectador tome noção do ambiente, ou seja da “terra”⁶⁷. Esse conceito é extremamente importante, sendo a questão da posse da terra uma questão de extrema relevância para as relações entre brancos e índios, como evidenciado no capítulo anterior através das contribuições de Shohat & Stam (2006), e assim define que o filme está consciente dessas diferenças no tratamento da terra, mas também sublinha a noção de que o filme compreende que esta é a verdadeira razão pelos conflitos e não um “destino manifesto”.

Além disso, a data é muito importante, 1870, essa escolha resulta em duas importantes omissões, a primeira delas em relação a ignorar as diversas guerras aos quais os apaches lutaram contra Mexicanos, Euro-Americanos e Espanhóis durante a extensão das guerra indígenas, bem como as políticas governamentais que incentivaram a caça aos búfalos e que permitiu que garimpeiros ilegais se

⁶⁷ MANCHEL, Frank. Cultural Confusion: Broken Arrow (1950). In: COLLINS, Peter; O’CONNOR, John. **Hollywood’s Indian: The Portrayal of the Native American in Film**. Kentucky: University Press of Kentucky, 1998 (pp 94)

espalhassem por todo o oeste, assim, a cena de Jeffords caminhando sozinho e isolado se torna de certa forma uma construção “artificial”⁶⁸. Ademais, ao colocar Cochise como o “líder” dos apaches, o filme faz uma sugestão de que o sistema político e social dos apaches é similar em operação aos Estados Unidos, onde um líder representa todo um grupo, apesar dessa noção ser em partes desafiada posteriormente durante a decisão pela paz.⁶⁹ Por fim, não é possível deixar de lado a menção ao novo coronel da cidade, esse comentário chama a nossa atenção para as supostas intenções do coronel para Jeffords e para a região de Tucson, o filme implica portanto que o coronel será uma figura relevante para os conflitos a serem desenvolvidos, e de fato é.

Ainda nessa cena inicial, destaca-se a escolha por trazer os índios falando em inglês, Foley (2013) traz através das interpretações de Kilpatrick(1999), que essa escolha apresenta dois resultados, o primeiro é de que se enfraquece a voz dos personagens índios que são naturalmente comprometidas através dessa escolha, mas mais significativamente essa escolha representa uma quebra disruptiva ao padrão de Hollywood de trazer um “broken english” para os índios, permitindo que os personagens sejam articulados, admiráveis, inteligentes e se descolam do estereótipo de selvagem agressivo ou até mesmo de um selvagem bobo.⁷⁰

A cena seguinte mostra Jeffords observando Urubus circulando no céu, na narração, Jeffords explica que isso é um sinal, algo estava morto, ou prestes a morrer. Ainda na narração, Jeffords diz que supôs que era um coelho, um rato ou uma cobra, mas que na verdade era um “tipo” ainda mais perigoso que a cobra, um apache. Essa frase de Jeffords se alinha com o pensamento médio do governo americano, basta observar a infame frase do General Philip Sheridan: “Os únicos índios bons que já vi estavam mortos.”. Essa cena tem a função de demonstrar Jeffords como um legítimo americano, no entanto a cena seguinte, é onde Jeffords começa a se construir como o herói do filme. Na cena, Jeffords observa o seu suposto “inimigo”, é apenas um garoto, que ferido se arrasta pelo chão, Jeffords se aproxima e o garoto tenta apunhalá-lo, Jeffords o tranquiliza e cuida do garoto.

⁶⁸ Ibid., (pp 95)

⁶⁹ Ibid., (pp 95)

⁷⁰ FOLEY, Tom. Examining the Mythic Past: 1950 Westerns and Interdisciplinary Interpretation. CONCEPT, Villanova, v. XXXVI, 2013 (pp.7)



Figura 5: Jeffords encontra com o garoto Chiricahua (Broken Arrow, 1950, 0h02min10seg).

A escolha aqui não é um acaso, ao utilizar um garoto tão jovem, Daves tenta sensibilizar a audiência acostumada a ver o índio como um vilão sem alma e personalidade uma representação pura da maldade. No jovem apache, Daves coloca a inocência e o medo de uma criança “perdida” como forma de alcançar a sensibilidade e a empatia do espectador, e em Jeffords coloca a compaixão de cuidar do menino, iniciando sua construção como “mocinho” da história. Na cena seguinte, um grupo de guerreiros apaches encontram o jovem desaparecido. Inicialmente, eles pretendem matar Jeffords, mas desistem após o jovem garoto defender Jeffords, dizendo que ele o salvou. Os apaches se mostram curiosos pelo fato de Jeffords não ter matado o garoto, uma vez que os homens brancos costumam pagar por escalpos de indígenas, e dizem: “É o jeito de todos os brancos”. Jeffords responde que não age dessa forma e explica que não mata por escalpos, assim como os apaches também não o fazem. Ainda nessa cena, Jeffords descobre que o jovem é o único filho sobrevivente de sua família, em uma narração,

Jeffords afirma que nunca havia pensado que mães apaches choravam por seus filhos. Nessa cena o principal destaque provavelmente é a realização de Jeffords, uma forma sutil de Daves apresentar a empatia do personagem que se relaciona diretamente ao espectador que provavelmente irá refletir a partir da frase de Jeffords, que em todos os filmes e faroestes que viram, nunca pensaram naqueles personagens como humanos.

Na cena seguinte, os Apaches que vieram salvar o pequeno garoto chiracaua são pegos de surpresa por uma unidade de homens brancos em cavalos e logo se desencadeia um conflito ao qual Jeffords observa sob a custódia dos índios. Após o conflito vemos Jeffords amarrado a uma árvore e observando o processo de tortura pelo qual os homens que enfrentaram os apaches foram submetidos, submergidos sob a terra, é colocado açúcar em suas faces e são colocadas formigas para que ataquem seus rostos. Jeffords observa assustado e aterrorizado, na cena a iluminação destaca o terror nos olhos de Jeffords, que então diz a frase “Eles encontraram uma bolsa com eles, e nessa bolsa encontraram 3 escalpos”



Figura 6: Jeffords aterrorizado pela tortura (Broken Arrow, 1950, 0h11min10seg).

Na sequência vemos Jeffords retornando a cidade, onde lá encontra diversos veteranos e também o recém chegado Coronel Bernal (Raymond Bramley), essa cena apresenta um dos diálogos mais interessantes do longa-metragem, onde podemos observar alguns debates que Daves quis levantar com o filme, na cena vemos um homem aparentemente traumatizado ao ponto de repetir por várias vezes “livre-se de todos”, o coronel logo explica que ele estava no grupo de mineradores que foi atacado pelos Apaches e que Jeffords presenciou. O homem então afirma que mataram 12 Apaches de um grupo de 50, e que o próprio Cochise foi ferido. Jeffords logo desmente e diz que estava lá e conta toda a história que foi exposta até esse momento. Nesse ponto inicia-se uma desconfiança dos homens na mesa com Jeffords, tanto por ele não ter ajudado os mineradores, quanto por ele ter ajudado o jovem Apache e por fim por terem libertado Jeffords. O Coronel explica por fim a Jeffords o motivo de sua convocação, ele quer a ajuda de Jeffords para explorar e mapear o território de Cochise e assim concretizar seu plano de erradicar os apaches e matar o próprio Cochise. Jeffords fica relutante, iniciando uma discussão entre os dois e com os outros homens na mesa. Jeffords levanta a questão de que não foi Cochise aquele que iniciou a guerra, já os homens na mesa levantam os ataques sofridos pelos índios e como isso os levou às suas próprias perdas familiares.

É através dessa cena que Daves levanta questões como o ressentimento, o ódio e o ciclo da violência como motores dos conflitos entre Índios e Brancos, seu objetivo não é o de inocentar os brancos, mas tampouco é o de inocentar os Índios, e sim apresentar a guerra como uma “fatalidade” cuja busca por um responsável se torna inútil na busca de uma suposta paz, e é nessa mesma conclusão que chega o próprio personagem de Tom Jeffords. Com essa conclusão em mente, Jeffords planeja algo inimaginável, com a ajuda do ‘criado’ índio de seu amigo Mitt Duffield (Arthur Hunnicutt) ele deseja aprender a língua e a cultura apache para que possa ir falar diretamente com Cochise e iniciar a negociação de uma paz.



Figura 7: Jeffords discutindo na mesa (Broken Arrow, 1950, 0h16min30seg).

No decorrer da história, Jeffords consegue chegar até a comunidade dos Chiracaua, sendo observado durante todo o seu caminho, consegue conversar diretamente com Cochise (Jeff Chandler), onde propõe o início de uma paz, a proposta de Jeffords é a de que Cochise permita que o correio americano passe pelas terras dos Chiracaua sem retaliações. Durante esse período, o filme faz questão de apresentar detalhes da cultura dos índios, através de ritos, vestimentas e dos cenários aos quais Jeffords passa. Nessas cenas podemos observar o trabalho de pesquisa da produção do filme, Aleiss (1987) destaca, através da leitura das notas da produção, um cuidado especial na confecção das bijuterias dos homens e mulheres e nas brincadeiras das crianças apaches, que segundo a autora mantiveram uma fidelidade a seus contrapontos na realidade.⁷¹

Essas cenas servem não apenas ao propósito de assimilar Jeffords a cultura a qual ele havia aprendido a tanto tempo, mas principalmente é um convite a

⁷¹ ALEISS, A. Hollywood Addresses Postwar Assimilation: Indian/White Attitudes in Broken Arrow. American Indian Culture and Research Journal, v. 11, n. 1, 1 jan. 1987 (pp. 73)

audiência a verem um cenário onde os índios são fortes e saudáveis, vivem pacificamente e confortavelmente com suas famílias e possuem suas peculiaridades socioculturais estruturadas, um contraponto da visão repetida de índios selvagens, violentos, em um cenário devastado de fome, fraqueza e desgoverno⁷².



Figura 8: Jeffords e Cochise caminham pela comunidade Chiracaua (Broken Arrow, 1950, 0h29min15seg).

É ainda nessa cena que Jeffords conhece Sonseeahray (Debra Paget), futuro para romântico do cowboy. Cochise diz a Jeffords que irá levá-lo para conhecê-la pois a mesma está passando por uma espécie de ritual de puberdade, onde está em seu momento mais sagrado de toda sua vida e durante quatro dias ela será a Senhora Pintada de Branco. Assim, aqueles que falarem com ela terão boa sorte, e portanto Cochise convida Jeffords a entrar em sua tenda. Assim que a vê, Jeffords parece se apaixonar pela garota. Na cena se destaca a precisão no figurino e nos

⁷² MANCHEL, Frank. Cultural Confusion: Broken Arrow (1950). In: COLLINS, Peter; O'CONNOR, John. **Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film**. Kentucky: University Press of Kentucky, 1998 (pp 95)

cenários da cena onde conhecemos a garota, que traz o tradicional vestido de pele de cervo bem como os detalhes precisos na tenda cerimonial.⁷³



Figura 9: Jeffords e Sonseeahray se conhecem pela primeira vez (Broken Arrow, 1950, 0h31min59seg).

Jeffords retorna a Tucson, e surpreende a todos na cidade por voltar vivo após ter conhecido o “sanguinário” Cochise, ao chegar na cidade, Jeffords explica o acordo que conseguiu fazer com o líder apache, o que claro, é recebido com uma enorme desconfiança. Afinal, o entendimento de todos ali é que Cochise, por ser índio, era incapaz de possuir características como a honra, e portanto mesmo que fosse verdade aquilo que Jeffords disse, não passaria de um blefe de Cochise. Assim, cabe a Mitt, melhor amigo de Jeffords, a missão de ir até o território apache e comprovar o acordo realizado pelo seu amigo. Mitt retorna a cidade são e salvo, mas isso não livra Jeffords da desconfiança da população de Tucson, que passa a

⁷³ ALEISS, A. Hollywood Addresses Postwar Assimilation: Indian/White Attitudes in Broken Arrow. *American Indian Culture and Research Journal*, v. 11, n. 1., 1 jan. 1987, p. 67–79 (pp. 73)

acreditar que Jeffords está fazendo acordos “sujos” com o chefe Apache, especialmente após a derrota do Coronel Bernall. Mesmo com Jeffords explicando que a paz foi firmada unicamente para o serviço postal, a população o vê como um traidor, uma cena que demonstra o conceito de “Nós vs Eles” de Spillman & Spillman (1997) já trabalhado no capítulo anterior.



Figura 10: Jeffords sendo linchado como “traidor” pela população de Tucson (Broken Arrow, 1950, 0h48min05seg)

Jeffords próximo de ser enforcado publicamente é salvo por um militar que aparece pela primeira vez na história, trata-se do General Oliver O. Howard (Basil Ruysdael), um veterano de guerra que diz ter sido mandado pelo presidente Grant para negociar a paz com Cochise. Inicialmente Jeffords desconfia das intenções do General, principalmente considerando as outras “tratativas de paz” do governo americano que terminaram em traição e mais matança. O que tranquiliza Jeffords é quando através de uma conversa inicial, o General demonstra sua imensa fé na bíblia, e em uma igualdade humanitária entre brancos e índios, respaldado em uma forte fé protestante. O filme não trata de explicar o motivo dessa negociação, e deixa

implícito que seria uma interpretação humanista da bíblia através das falas do general. No entanto, sabemos que em abril de 1871 cerca de 500 Apaches Aparaívas que estavam sob a proteção do governo americano foram massacrados, o que causou uma repulsa tão grande nos americanos do leste que uma nova política precisaria ser instituída para proteger a imagem do presidente⁷⁴. Sabendo disso, o diálogo entre os dois se alinha com uma visão liberal americana, especialmente quando foca nos temas humanistas e ignora as motivações reais.

Assim, Jeffords parte para a comunidade Chiracaua junto do general, com o objetivo de negociar a paz entre os dois povos. Cochise se vê favorável a paz, tendo conhecido Jeffords, ele passou a acreditar na possibilidade de uma convivência entre os dois povos. Ainda assim, Cochise não é ingênuo e também não é um “presidente”. Assim como foi explicado no início do capítulo, a organização dos índios apaches não funciona como os Estados Unidos, é necessário uma reunião com os líderes Apaches para que se tome uma decisão assim. E é por isso que Cochise questiona se poderia entrar em guerra com os mexicanos, o que aconteceria se o presidente atual morresse e o que aconteceria se fosse quebrado o acordo ali firmado. O coronel responde que os Apaches não poderiam entrar em guerra com os mexicanos, mas que o tratado seria mantido independente dos presidentes subsequentes e caso algum homem branco matasse um apache, este seria levado à justiça dos homens brancos. Com isso em mente, Cochise inicia o processo de votação para a paz.

Nesse processo grande parte dos líderes se veem favoráveis a paz, no entanto, um personagem se destaca, sendo um dos poucos a se apresentarem como contrários, este é Gerônimo (Jay Silverheels). Apesar de Cochise afirmar que os apaches poderiam aprender a viver um caminho semelhante ao dos brancos, onde não haveria fraqueza em viver sem a “conquista violenta”, Gerônimo discorda e diz que Cochise se tornou fraco. Nesta cena, Daves representa Gerônimo como um índio mal-humorado, raivoso e agressivo, aqui seu objetivo era apontar nele uma figura de “Índio Mal” em contraponto ao “Índio Bom” de Cochise, afinal considerando a historiografia americana nos anos 50 é essa a narrativa construída. Com isso, Daves consolida sua visão liberal sob a questão racial entre índios e brancos,

⁷⁴ Ibid., (pp 99)

reforçando um discurso que coloca os dois lados da guerra como equivalentes⁷⁵. Ainda com o descontentamento de Gerônimo a paz entre os povos é selada, em um período de ‘teste’ de três meses, e Jeffords e Cochise se encontram esperançosos do caminho de paz que vai ser trilhado.



Figura 11: Cochise ‘quebra a flecha’, representando o fim da guerra com os brancos (Broken Arrow, 1950, 1h10min05seg)

Com os termos de paz resolvidos, temos a realização do casamento entre Jeffords e Sonseeahray. A cena do casamento entre os dois é feita na comunidade Chiracaua, e o ritual demonstrado na cena chama a atenção, o xamã faz um pequeno corte na mão de cada um e as une, sangue com sangue, e então recita “Há dois corpos, mas agora só há um sangue entre ambos”. O casamento por si só representa uma união, mas a escolha pelo ritual da mistura de sangue simboliza a união das duas raças, é uma cena que aborda mais que uma paz entre as raças mas a convivência como iguais⁷⁶.

⁷⁵ BUSCOMBE, E. “Injuns” Native Americans in the movies. Londres: Reaktion, 2006. (pp. 110)

⁷⁶ ALEISS, A. Hollywood Addresses Postwar Assimilation: Indian/White Attitudes in Broken Arrow. American Indian Culture and Research Journal, v. 11, n. 1, 1 jan. 1987 (pp. 74)



Figura 12: A cena do Casamento de Jeffords e Sonseeahray (Broken Arrow, 1950, 1h20min35seg)

Na sequência final do filme, Jeffords está vivendo sua vida com Sonseeahray na comunidade Chiracaua, o filme apresenta os dois vivendo uma vida tranquila e pacífica e Jeffords parece ter encontrado a sua felicidade. Em um momento de confraternização com Cochise, onde o líder apache ensinava-o a pescar, Jeffords é confrontado com a presença de um jovem menino branco que havia ultrapassado as fronteiras das terras dos Chiracaua, trata-se de Bob Slade (Mickey Kuhn), filho de um dos mais ávidos antagonistas a relação de Jeffords com os índios. Bob diz a Jeffords que estava ali pois os apaches haviam roubado dois de seus animais. Cochise inicialmente desconfia do garoto, Jeffords porém vê ali uma oportunidade de demonstrar que haveria uma cooperação mútua entre as raças, e cita que “podem existir outros como Gerônimo”, e assim os dois decidem seguir o garoto. O que Jeffords não esperava era que isso não passava de uma armadilha montada pelo pai

do garoto com o objetivo de matar Jeffords e Cochise. O tiroteio se desenrola, e ao fim dele temos uma morte, a de Sonseeahray.

Com Sonseeahray nos braços, Jeffords exclama que a paz é uma mentira, mas é confrontado pelo próprio Cochise, que diz que não permitirá que ninguém, nem mesmo Jeffords transforme a paz em uma mentira. Gerônimo então diz que Jeffords terá que carregar a morte de sua esposa tanto quanto ele carregou a morte de seu povo. Foley (2013) destaca a interpretação de Slotkin (1998) de que a morte de Sonseeahray serve um propósito de redenção para os “pecados” dos brancos e dos índios, reforçando assim a transição do papel de “donzela reformativa” da mulher branca para a mulher nativa que se constrói desde o início do romance entre Jeffords e a garota, e sendo portanto a cena que sela a “força da paz”.⁷⁷

Ao final do filme, Cochise convida Jeffords a ficar na comunidade chiracaua, mas Jeffords prefere ir embora, e cavalga para o horizonte em uma tomada de plano aberto. O final do filme nos deixa com duas respostas para a questão que foi levantada durante todo o longa, claro, a paz parece ter sido alcançada e o filme a demonstra como sólida e capaz de trazer um bom futuro aos Apaches, no entanto, a possibilidade de que essa paz possa ser integrada através de uma completa integração (relações inter-raciais) parece ter sido eliminada junto de Sonseeahray⁷⁸. O sentimento geral é de que Daves trata a questão num sentido liberal, onde ele mesmo coloca limites nas próprias idealizações positivas. Assim, para Daves a integração entre as raças através do casamento interracial é vista numa luz positiva, ainda que possua uma impossibilidade intrínseca a realidade social dos Estados Unidos.

Broken Arrow foi alvo de diversos debates por aqueles que estudam o western e as caracterizações indígenas, criando diversas interpretações sobre como Daves trata as relações entre brancos e índios em seu filme. No geral, ambos Slotkin e Kilpatrick chegam a uma mesma conclusão, para os dois autores a mensagem do filme é simpática à “causa” dos nativos, mas quantos e trata da representação dos índios como o outro, o filme só os trata positivamente enquanto são “índios embranquecidos”⁷⁹. Manchel (2003) também compartilha dessa

⁷⁷ FOLEY, Tom. Examining the Mythic Past: 1950 Westerns and Interdisciplinary Interpretation. CONCEPT, Villanova, v. XXXVI, 2013 (pp.8)

⁷⁸ SLOTKIN, Richard. **Gunfighter nation: The myth of the frontier in twentieth century America**. Norman: University of Oklahoma Press, 1998. (pp.378)

⁷⁹ FOLEY, Tom. Examining the Mythic Past: 1950 Westerns and Interdisciplinary Interpretation. CONCEPT, Villanova, v. XXXVI, 2013 (pp.9)

conclusão, adicionando que o filme não representa as relações entre brancos e índios como elas eram nos anos de 1870, mas sim como os americanos queriam que fossem.⁸⁰ O tratamento do filme para a cultura Chiracaua minimiza a importância da terra para suas vidas, ignora a devastação trazida pelos Americanos aos nativos e legitima o tratado realizado entre Cochise e os Estados Unidos⁸¹. Assim, Daves resume os conflitos entre o eu e o outro a uma questão de “desconhecimento”, ignorando as políticas ativamente devastadoras do governo americano e concentrando os conflitos em personalidades específicas.

1.2.1 Um contexto de *The Searchers* (1956)

The Searchers foi lançado pela Warner Bros em 1956, dirigido pelo lendário John Ford, com roteiro de Frank S. Nugent, baseado no livro homônimo escrito por Alan Le May. O filme possui o icônico John Wayne no elenco, interpretando o personagem principal da história. Além dele, o filme também contava com figuras como Jeffrey Hunter e Natalie Wood.

The Searchers se passa no final do século XIX, no Texas, com o fim da guerra civil americana, Ethan Edwards (John Wayne) retorna para casa após anos de ausência. A trama do filme se desenrola a partir de um ataque de um bando de comanches liderados por Scar (Henry Brandon) ao rancho de Edwards. Sua cunhada, Martha (Dorothy Jordan) é assassinada e suas sobrinhas Lucy (Pippa Scott) e Debbie (Lana Wood/Natalie Wood) são sequestradas pelo grupo de Scar. Ethan se junta a Martin Pawley (Jeffrey Hunter), seu sobrinho adotivo mestiço, em busca de vingança e ao resgate de Debbie e Lucy.

Assim, Ethan e Martin seguem em uma jornada através de desertos e montanhas por todo o Oeste, desenvolvendo uma relação complicada e conflituosa mas seguem juntos por terem um objetivo em comum. Eventualmente os dois descobrem que Lucy foi morta, assim, o objetivo torna-se o de salvar Debbie. Quando finalmente a encontram, Debbie é uma jovem totalmente assimilada à cultura comanche, e não deseja retornar à comunidade branca. Ethan inicialmente pensa em desistir de Debbie, acreditando que ela esteja corrompida, já Martin não

⁸⁰ MANCHEL, Frank. *Cultural Confusion: Broken Arrow (1950)*. In: COLLINS, Peter; O'CONNOR, John. *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*. Kentucky: University Press of Kentucky, 1998 (pp.101)

⁸¹ *Ibid.*, (pp 103)

quer desistir de salvá-la. Ethan e Martin se infiltram no acampamento de Scar para confrontá-lo. Em um embate final, Ethan mata Scar e captura Debbie. No entanto, no momento decisivo, em vez de cumprir sua promessa de matá-la, Ethan sente uma súbita mudança de coração e decide salvar a garota. O filme termina com Ethan retornando com Martin e Debbie ao rancho dos seus vizinhos Jorgensens e saindo pela porta enquanto escurece a tela e rolam os créditos.

Lançado apenas 6 anos depois, o contexto histórico de *The Searchers* é muito semelhante ao de *Broken Arrow*. O “macartismo” apenas se intensificou com os anos, e junto dele a paranóia e a desconfiança. Não à toa o próprio *The Searchers* é um exemplo disso, Ethan é um personagem lotado de características e a paranóia racial é uma delas. Também, cabe destacar também que durante os primeiros anos dessa década havia uma crescente preocupação sobre relações intersexuais, e esse debate cada vez mais se introduz na sociedade e eventualmente no cinema americano. Com isso, o medo da miscigenação e as relações intersexuais serão temas muito explorados por Ford em *The Searchers*. Vale ressaltar que muitos filmes evitavam o tema devido ao código de produção de 1930, que proibia retratar relações inter-raciais, ainda que definida no código como relações entre brancos e negros, os cineastas evitavam utilizar o tema⁸².

The Searchers foi um sucesso de bilheteria, angariando cerca de 4,800,000 dólares e alcançando o 10º lugar nos filmes mais rentáveis de 1956⁸³. Não foi diferente sua recepção quanto a crítica, sendo elogiado por diversos veículos principalmente por seus aspectos visuais. No entanto, tratando-se de Ethan, o protagonista, os críticos foram mais inquietos e tiveram opiniões mais distintas, para a revista *Variety's Hollywood*⁸⁴ as motivações de Ethan eram “confusas” e seu jeito carrancudo e amargo não tinha razões que não fossem especulativas. Poucos foram os críticos que conseguiram observar através das nuances de Ford o racismo particular ao personagem, um exemplo sendo Lindsay Anderson crítica da revista *Sight and Sound*, para ela Ethan é um personagem “sem dúvidas, neurótico, consumido por um irracional ódio por índios”.⁸⁵

⁸² HUI, Arlene. “The racial frontier in John Ford’s *The Searchers*”. **Revista Complutense de Historia da América**, v. 30, 2004 (pp. 194)

⁸³ Disponível em: <https://archive.org/details/variety205-1957-01/mode/1up?q=top+grossers>. Acesso em 24 set. 2024

⁸⁴ A *Variety* é uma das revistas mais importantes e influentes do entretenimento mundial, conhecida por fornecer notícias, críticas, entrevistas, análises de mercado e cobertura de eventos e festivais de cinema.

⁸⁵ McBRIDE, Joseph. **Searching for John Ford**, Univ. Press of Mississippi, 2011 (pp. 557)

John Ford, nascido em 1894, foi um ator e diretor norte-americano considerado um dos maiores e mais importantes diretores do século XX. Natural de Maine, Ford iniciou sua carreira como ator, ainda sob o nome de Jack Ford, ainda em 1914, sua carreira como ator foi curta durando apenas cerca de três anos, quando em 1917 dirige seu primeiro filme *The Tornado* (1917), um curta metragem hoje considerado como parcialmente perdido. É como diretor que Ford realmente consegue um local de destaque, diferente de Daves, Ford é facilmente reconhecido como autor, e seus trabalhos são constantemente fonte e objeto de pesquisas em várias áreas das humanidades. Ainda que, por muitas vezes o próprio Ford não se considerasse “autor” e demonstrasse um certo desconforto ao explicar suas próprias obras, seus filmes possuem uma disposição moral, linguagem visual, arranjos narrativos e cinematográficos únicos e que revelam uma obra coesa e de qualidade indiscutível⁸⁶. A palavra principal que define o cinema de Ford é perspectiva, através dos seus personagens múltiplos, diversos e de caracterização rica, Ford utiliza os contrapontos morais, raciais e sociais entre os personagens através de confrontos, para isso muitas vezes Ford utiliza de muitos clichês, mas que não apagam a genialidade da construção dos painéis que reforçam, criticam ou questionam os termos morais da sociedade americana. Veremos esse padrão também em *Rastros de Ódio* (1956) que será trabalhado no seguinte tópico.

⁸⁶ GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Raphael (orgs.) **John Ford**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010. (pp.12)

1.2.2 Rastros de Ódio (1956): Um western paranóico



Figura 13: Martha observa Ethan se aproximando no horizonte (The Searchers, 1956, 0h01min51seg)

The Searchers se inicia com uma mulher, Martha Edwards (Dorothy Jordan), observando o horizonte enquanto uma figura se aproxima, é Ethan Edwards (John Wayne), com o tempo os outros membros da família Edwards vão saindo pra fora para observar o Cowboy que se aproxima em um plano aberto e que a cada contraste com a família vai se alternando em planos mais fechados. Nessa cena, se emoldura uma composição que emoldura a temática do filme e que carrega uma força simbólica que será posteriormente retomada pelo próprio filme⁸⁷. A recepção de Ethan é no entanto, um pouco confusa ao espectador inicialmente, um ar de desconforto paira sobre Martha e seu marido Aaron Edwards (Walter Coy) que não celebram a chegada de Ethan com uma pujante animosidade, mas sim com um ar de desconfiança, indicando assim já mesmo nessa cena que Ethan não será um herói convencional. Ethan cumprimenta seu irmão, e é convidado a entrar na casa, onde reencontra seus sobrinhos, e dá um abraço na pequena Debbie (Lana Wood), no entanto, a chama pelo nome de Lucy (Pippa Scott). Essa cena indica que Ethan

⁸⁷ XAVIER, Ismail. John Ford e os heróis da transição no imaginário do western. **Novos estudos – CEBRAP**, São Paulo, n. 100, Nov. 2014. (pp. 180)

passou muito tempo distante, talvez tempo demais, como será indicado posteriormente, isso será motivo de dúvida da “moralidade” de Ethan.

Na cena seguinte, Ethan senta-se na mesa com os Edwards e com um rapaz, Martin Pawley (Jeffrey Hunter), um rapaz mestiço que foi salvo por Ethan e “adotado” por consideração por seu irmão. A cena do jantar parece ser um momento calmo, mas a trilha sonora começa a escalar um grau de tensão, que se conclui com a demonstração de indiferença/rancor de Ethan por Martin. Não é incomum termos personagens racistas nas histórias de Westerns, os chamados “Indian-Haters” são comuns em várias histórias, desde os clássicos de *Leatherstocking Tales* de James Hall até outras produções literárias relevantes como *Nick of The Woods* de Robert M. Bird⁸⁸. Apesar disso, não deixa de causar um incômodo para o público da época a forma que Ethan se porta em *The Searchers*, sendo um filme posterior a influência de *Broken Arrow* (1950) e utilizando o carismático e modelo de masculinidade John Wayne para interpretar Ethan, é incômodo para esse público ver um personagem com um racismo tão forte que atinge até mesmo um rapaz 1/8 Cherokee, criado por brancos e interpretado por um ator branco sem características físicas claramente indígenas. Assim, não é incomum confundir o racismo de Ethan com um suposto e alegado racismo de Ford, por mais que isso não se comprove considerando os trabalhos posteriores do diretor, como o aclamado *Cheyenne Autumn* (1964). Caso quisesse, Ford poderia ter evitado essa confusão, poderia ter adicionado diálogos mais diretos que confrontassem diretamente e de forma expositiva o racismo de Ethan, ou mesmo escolher outro ator, ou transformar Martin em um personagem simpático aos índios como Jeffords em *Broken Arrow* (1950). No entanto, qualquer uma dessas escolhas enfraqueceria não apenas a discussão do filme como também falsificaria os personagens tanto de Ethan como de Martin. A sutileza que Ford vai utilizar para representar a negatividade do racismo de Ethan e categorizá-lo como uma espécie de “anti-herói” é essencial não apenas para a crítica ao “heroísmo” que Ford desenvolve no filme, mas também para o desenvolvimento de Martin.⁸⁹

⁸⁸ SLOTKIN, Richard. **Gunfighter nation: The myth of the frontier in twentieth century America**. Norman: University of Oklahoma Press, 1998. (pp.462)

⁸⁹ Ibid., (pp 463)



Figura 14: Ethan olha com uma espécie de rancor/raiva para Martin (The Searchers, 1956, 0h05min44seg)

Em seguida, em um momento em família, Ethan presenteia suas sobrinhas com uma medalha de guerra limpa e brilhante, e seu irmão levanta o questionamento: se a guerra acabou a três anos, por que Ethan não retornou antes? O que Ethan estava fazendo? Mesmo sem um contexto histórico do período, fica claro para o espectador tanto pela hesitação na pergunta quanto pela agressividade de Ethan que o que quer que ele tenha feito nesse período não foi algo “positivo”. O “herói” do filme possui um passado obscuro. Ford começa a dar pistas do que Ethan fez nesse período ainda nessa cena, mas só revela a suspeita dos Edwards na cena seguinte. Ao final da cena, revoltado com a desconfiança do irmão, Ethan decide pagar por sua estadia, e entrega uma bolsa de moedas para Aaron. Aqui Ford destaca através da fala de Aaron, as moedas são limpas e não possuem “marcas”, o que será relevante quando descobriremos as suspeitas que existem sobre Ethan na cena seguinte. Com um corte, somos transportados para o dia seguinte, com a chegada do Reverendo Samuel Johnston (Ward Bond), que alegremente é recebido por toda família, com exceção de Ethan. Ao chegar na mesa, Ethan e o reverendo demonstram uma tensão, o reverendo parece insinuar que Ethan não apenas abandonou o exército durante a guerra civil americana, como também que Ethan

possa ser procurado por algum crime. É aí que se ligam as duas cenas, Ethan provavelmente tornou-se um ladrão de bancos. Mais uma vez demonstrando a instabilidade moral do personagem.



Figura 15: Ethan se nega a fazer um juramento para o Reverendo (The Searchers, 1956, 0h12min25seg)

Ainda nessa cena, o reverendo tem como objetivo recrutar os homens da família dos Edwards para uma mobilização com o objetivo de capturar os índios comanches liderados por Scar (Henry Brandon) que atacaram a fazenda da família dos Jorgensen, próxima a dos Edwards. Apesar da tensão, Ethan concorda em ir ajudar e parte em viagem com Martin e os homens do Reverendo. Aqui, Ethan começa a demonstrar o conhecimento de trilhas e de costumes comanches. Mas principalmente, é durante essas cenas que temos o início do desenvolvimento da relação entre Martin e Ethan. A relação entre os dois, assim como a relação entre Ethan e Scar, será essencial para compreender como esse filme retrata e discute as relações com o outro.



Figura 16: Ethan responde Martin rudemente, tentando manter uma distância emocional do garoto (The Searchers, 1956, 0h14min56seg)

Na busca pelos comanches Ethan percebe que eles caíram em uma armadilha, e assim temos a cena do ataque comanche, Ford utiliza da trilha sonora e do cair da noite para gerar uma tensão. Além disso, utiliza o cachorro da família e o voar dos pássaros para aumentar ainda mais essa tensão. O ataque não é uma cena de ação, muito pelo contrário, pouco vemos do ataque comanche. Mas Ford utiliza de outros recursos para demonstrar a violência do ataque. Destaco principalmente a cena que temos Scar e Debbie frente a frente, aqui Ford utiliza de um close-up na face de Scar seguido de um plano médio mostrando a pequena Debbie indefesa segurando sua boneca de pano, um contraste entre inocência e perversidade.



Figura 17: Scar observa a pequena garota Debbie (The Searchers, 1956, 0h20min55seg)



Figura 18: Debbie observa Scar sem reagir, demonstrando sua inocência. Ao fundo o túmulo de Mary Edwards, a mãe de Ethan. (The Searchers, 1956, 0h20min55seg)

Com o fim dessa cena, temos Ethan retornando a casa e se deparando com uma demonstração de “horror sexual”, clamando por Martha, Ethan encontra seu vestido azul rasgado e coberto por terra. Ford não precisa demonstrar pelo texto ou

graficamente que a personagem foi estuprada e possivelmente mutilada⁹⁰. Para o racista Ethan, a miscigenação, especialmente através do estupro é a representação de seus maiores temores e leva o personagem a construção de um ódio ainda maior contra os índios. Especialmente por se tratar de Martha, a qual Ethan parece nutrir um amor recíproco porém impossível. Para Ethan, Martha era sua propriedade que havia sido além de morta, “maculada” pela impureza dos comanches.

Após um curto funeral, Ethan, Martin e os homens do Reverendo tentam fazer uma busca rápida por Debbie e Lucy, na sua busca encontram aquilo que parece ser a cova de um Comanche, nesse momento temos uma icônica cena, onde Ethan atira nos olhos do cadáver do índio. O reverendo tenta entender o motivo disso, ao qual Ethan responde que, na crença Comanche aquele que morre sem os olhos está fadado a vagar na eternidade e nunca encontrar a paz. Nessa cena, Ethan assume sua natureza primitiva ao mesmo tempo que reconhece seu próprio fracasso tanto em encontrar Lucy e Debbie quanto em se vingar e ser o responsável direto pela morte daquele comanche. Há também um certo ar de inveja da liberdade desses comanches, e Ethan tenta fazê-los “vagar eternamente” tal qual ele vaga em um mundo que não o pertence⁹¹. Ethan demonstra conhecer a cultura indígena, mas a trata com desprezo ao mesmo tempo que a valida como real.

⁹⁰ HUI, Arlene. “The racial frontier in John Ford’s The Searchers”. **Revista Complutense de Historia da América**, v. 30, 2004 (pp. 195)

⁹¹ GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Raphael (orgs.) John Ford. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010. (pp. 281)



Figura 18: Ethan atira nos olhos do cadáver comanche (The Searchers, 1956, 0h26min43seg)

Em meio a longa jornada de Ethan e Martin, a dupla encontra-se com uma comunidade de índios, e ao tentar conseguir algumas informações, Martin acaba sem intenção “comprando” uma esposa comanche, a Look (Beulah Archuletta). A relação de Martin com Looke é reveladora, apesar de Martin ver a miscigenação com olhos mais positivos que Ethan, Look se apresenta como uma linha de limite a essa aceitação, os limites de Martin são alinhados com os termos definidos pelos brancos. Quando estão juntos, Look tenta agradar Martin, servindo-lhe comida e café, mas é rejeitada diversas vezes por Martin. Look assume um papel humorístico absurdo, tanto por suas características físicas pouco atraentes, quanto pelas trilhaças humoradas. A reação de Ethan também revela o caráter humorístico, ele trata a situação como algo tão cômico quanto irreal, rindo do suposto casamento e dos avanços de Look em Martin, o mesmo Ethan que estava disposto a matar Debbie por sua relação com Scar, não parece possuir a mesma energia com a relação de Martin e Look, na verdade Ethan parece até feliz em ver o garoto mestiço enredado na situação.⁹²

⁹² HUI, Arlene. “The racial frontier in John Ford’s The Searchers”. **Revista Complutense de Historia da América**, v. 30, 2004 (pp. 197)

Para Martin, ele pode aceitar Debbie mesmo sendo “transformada” por Scar, mas não pode aceitar o casamento com Look, isso seria algo tão absurdo que é uma possibilidade “irreal” pra ele⁹³. Ainda que Martin seja parte índio, e demonstre alguns comportamentos de um índio, ele ainda se considera “branco”. Ele cresceu entre brancos, foi educado por brancos e é membro de uma comunidade branca, e portanto suas relações com Look o colocam em confronto com sua própria visão racial. Sua relação com Look começa em termos indígenas, e para Martin esses termos não possuem valor.⁹⁴



Figura 19: Martin tenta se comunicar com Look para descobrir o paradeiro de Scar
(The Searchers, 1956, 1h06min43seg)

Ainda em sua jornada em busca de Debbie, Ethan e Martin dão de encontro com uma cavalaria do governo americano, que esteve em combate com os Comanches, em busca de Debbie, Ethan e Martin vão até a comitiva da cavalaria com esperança que a garota possa ter sido resgatada. Nesse momento, Ethan e Martin se deparam com algumas mulheres que foram resgatadas, todas aparentam terem perdido completamente a sanidade, com falas desconexas, olhares vidrados e cabelos despenteados. Para Ethan, essas mulheres não são mais brancas, foram

⁹³ Ibid., (pp. 197)

⁹⁴ Ibid., (pp. 197)

completamente transformadas pelos comanches. Essa cena serve ao propósito de apresentar o terror de Ethan, de que Debbie tenha sido transformada em uma dessas garotas, e que assim Ethan a tenha “perdido” por completo⁹⁵.



Figura 20: As garotas resgatadas que aparentam ter enlouquecido (The Searchers, 1956, 1h14min38seg)

⁹⁵ SLOTKIN, Richard. **Gunfighter nation: The myth of the frontier in twentieth century America.** Norman: University of Oklahoma Press, 1998. (pp.468)



Figura 21: Ethan olha com ódio e amargura para as garotas resgatadas após uma delas gritar, a cena faz um close-up no rosto de Ethan (The Searchers, 1956, 1h15min14seg)

Após uma extensa jornada, Ethan e Martin finalmente conseguem encontrar Scar, e então decidem conversar com o líder comanche sob a desculpa de negociar e vender cavalos. Aqui temos Ethan e Scar colocados frente a frente por Ford, seu objetivo temático é o de traçar um paralelo entre os dois. Ethan como um homem branco que sabe o idioma comanche e Scar como um comanche notavelmente branco/mestiço, ou seja, os dois possuem traços daqueles que odeiam. Assim, na conversa entre os dois é possível notar que Scar é tão obsessivo com vingança quanto Ethan, seu ataque ao rancho dos Edwards foi uma resposta à morte de seus irmãos. Isso altera nossa visão de Scar como um outro puramente maligno, colocando nele motivações tão justas como as de Ethan. Mas ao mesmo tempo, isso retira de Ethan a força de um heroísmo ao ligá-lo ao vilão do filme.⁹⁶

⁹⁶ Ibid., (pp.468-469)



Figura 22: Ethan e Scar ficam frente a frente (The Searchers, 1956, 1h14min38seg)

Em seguida, ainda na cabana, Ethan descobre que Debbie (Natalie Wood) havia se tornado uma das esposas de Scar. Assim tornando a opção de uma negociação impossível pelos dois fronts, apesar de Ethan não aparentar ter o objetivo de qualquer negociação com Scar. Para Scar, não haveria a possibilidade de negociar sua esposa, já para Ethan, Debbie havia perdido sua humanidade, e tal qual as garotas que foram resgatadas pela cavalaria, não lhe restava salvação, sua pureza e sua branquitude haviam sido perdidas para sempre, bem como, seu ódio por Scar não cessaria até que o comanche estivesse morto. Assim, Ethan e Martin retornam a seu acampamento, Debbie vai até os dois, com o objetivo de avisá-los de uma emboscada comanche. Ethan então tenta matá-la, mas é impedido por Martin, que ainda possui esperança em salvá-la por mais que Debbie agora se veja como parte da tribo de Scar. Ethan fala que ela não é mais Debbie e sim, uma comanche. Aqui, temos ressignificado a cena das garotas resgatadas, pois ao Martin observar Debbie, ele percebe que a garota não está louca ou perdida como aquelas garotas, ela é capaz de conversar e argumentar com ele, portanto ela ainda pode ser “salva”.⁹⁷ Mas para Ethan, o fato de Debbie ter sido “racialmente poluída” por Scar através do sexo, é evidência suficiente para que ela tenha enlouquecido, e principalmente, evidência de que Debbie tenha “traído a raça branca” em um

⁹⁷ Ibid., (pp. 469)

conceito de Guerra Racial-Darwiniana, onde a traição de sangue, ou seja sexual, só pode ser redimida com a morte.⁹⁸



Figura 23: Ethan puxa o revólver para matar Debbie (The Searchers, 1956, 1h27min40seg)

Para Martin, esse momento é a conclusão de que Ethan “enlouqueceu”, assim como a conclusão de sua equiparidade com Scar. Dois homens loucos por vingança e extremistas raciais. Para Martin, Debbie continua sendo a mesma, independente de suas assimilações culturais. Apesar de Ethan parecer louco, todos da comunidade branca parecem concordar com ele, desde o Reverendo até a Laurie, par romântico de Martin⁹⁹. Podemos observar isso através de Laurie, que assim como Ethan, também compartilha de uma visão que Debbie ao assimilar-se aos Comanches, perderia sua identidade pessoal e tornaria-se um objeto de desejo sexual. Ela afirma isso ao dizer que trazer Debbie de volta seria trazer os “restos dos comanches, vendido e usado repetidas vezes”. Laurie é uma personagem completamente oposta a Ethan, sua personalidade é demonstrada como simpática, compreensiva e amável, assim, suas visões racistas são vistas como uma surpresa, ainda mais considerando seu romance com o “mestiço” Martin. Assim, podemos concluir que as motivações são motivadas muito mais por questões culturais do que

⁹⁸ Ibid., (pp. 469)

⁹⁹ Ibid., (pp. 470)

raciais, o inverso de Ethan, que despreza Martin mesmo ele sendo “culturalmente branco”.¹⁰⁰ Através de uma posição moral forte, Martin começa a se destacar como o herói do filme, ao demonstrar humanismo pela garota e ser imutável em seus preceitos bons, o garoto mestiço começa a parecer mais “confiável” que o nosso protagonista Ethan, cuja moralidade parece ser tão dúbia e maleável quanto suas ações demonstram.

Com a chegada do conflito final, Ford expressa explicitamente o papel de Martin como herói, sendo o único preocupado com o resgate de Debbie na batalha, e assim explicitando também, por consequência, uma visão positiva e tolerante sobre a miscigenação. Mesmo com o próprio Ethan tentando provocar uma reação vingativa e odiosa em Martin por várias vezes, o mesmo não perde a sua prioridade em salvar Debbie. Ford coloca Martin para matar Scar, quebrando o mito do herói solitário de Ethan, e transformando a ação em fundamentalmente comunitária¹⁰¹, ao mesmo tempo que coloca Martin, o mestiço, como membro equivalente dessa comunidade.

Com o fim do conflito, Ethan é aquele que salva Debbie, a cena ocorre em uma caverna, semelhante a que ele encontra o corpo de Lucy, o levantar de Debbie é quase uma ação involuntária, que o lembra do reencontro com a garota anos antes, aqui Ethan é forçado a deixar de lado seu ressentimento e ódio graças a um reflexo, uma espécie de memória profunda e tribal a qual liga Debbie a própria Martha pela qual foi apaixonado¹⁰².

¹⁰⁰ HUI, Arlene. “The racial frontier in John Ford’s The Searchers”. **Revista Complutense de Historia da América**, v. 30, 2004 (pp. 199)

¹⁰¹ GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Raphael (orgs.) John Ford. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010. (pp. 286)

¹⁰² Ibid., (pp. 290)



Figura 24: Ethan resgata Debbie e a segura em seu colo (The Searchers, 1956, 1h56min14seg)

O filme termina com a icônica cena de Ethan, diante da porta do lar dos Jorgensen, abrindo espaço para que Martin e Laurie passem, e ficando do lado de fora, enquanto a porta se fecha às suas costas. A cena é muito simbólica, e é até hoje uma das mais icônicas do cinema e dos westerns. Aqui, Ethan se percebe preso a um passado de conflitos raciais, tanto quanto Scar, e não pertencente a um futuro onde o ódio racial será superado. Portanto, ao ficar do lado de fora, Ethan se coloca como não-pertencente ao futuro traçado pelo mestiço Martin. Ford traz através de Ethan, a figura do americano conservador, incapaz de reconhecer no outro qualquer validade, e coloca essa figura como “não-pertencente” ou seja, como aquela que não terá lugar na modernidade. Assim, a tese racial principal do filme é a de que o verdadeiro e intrínseco americano moderno é aquele cujo sangue é mestiço¹⁰³. Ou seja, o outro em *The Searchers* é indispensavelmente parte também do Eu.

¹⁰³ McBRIDE, Joseph. **Searching for John Ford**, Univ. Press of Mississippi, 2011 (pp. 557



Figura 25: Ethan sai para o deserto enquanto a porta se fecha em suas costas e os créditos finais rolam na tela (The Searchers, 1956, 1h58min32seg)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou explorar as complexas dinâmicas de convivência e as relações com a figura do outro retratadas nos filmes *Rastros de Ódio* (1956) e *Flechas de Fogo* (1950), dentro do contexto do gênero western. Através da análise fílmica, foi possível identificar como esses filmes debatem e questionam as relações entre brancos e índios, mas além disso, como esses debates refletem seus períodos de produção e como se refletem também nos debates contemporâneos a seus lançamentos. Em especial, através das indicações de Kellner (2001) foi possível observar como os filmes se destacam por seu discurso “contra-hegemônico”.

Foi pensado a questão dos padrões e da origem do Western, através de diversos autores, para que pudesse ser compreendido como esses filmes se apresentam não apenas na sua contemporaneidade, mas também como se posicionam em relação ao gênero como um todo. Para isso durante o primeiro capítulo, intitulado "O Outro no Western: Representações e Perspectivas entre Brancos e Índios no Western", foram trabalhados e apresentados as construções narrativas e mitológicas que caracterizam o gênero western, passando pela sua origem antes do cinema e seu desenvolvimento enquanto mitologia própria até suas primeiras e principais construções no cinema e posteriormente no cinema Hollywoodiano. A análise das representações cinematográficas revela que, embora o western tenha suas raízes em narrativas históricas, frequentemente há uma distorção da realidade em favor de uma visão simplificada e homogênea das culturas indígenas, ignorando a rica diversidade e as particularidades de cada comunidade. Também é nos revelado que, nas construções dessas narrativas, o “outro” é sempre o índio, cujas representações variam de positivas a negativas de acordo com o período histórico e a intencionalidade dos autores. Assim, trabalhamos os estereótipos principais dos índios no Western, bem como os seus papéis como o outro.

No segundo capítulo, intitulado "O Outro nos Filmes *The Searchers* (1956) e *Broken Arrow* (1950)" foram realizadas as análises fílmicas de ambos os filmes, utilizando com base os métodos de Goliot-Leté e Vanoyé (1994) e as orientações teóricas de Kellner (2001), foi objetivo da pesquisa compreender as escolhas

técnicas realizadas pelos diretores em seus objetivos interiores a narrativa assim como exteriores a narrativa.

Através da análise foi possível compreender os dois filmes como esteticamente e narrativamente distintos, mas com conclusões semelhantes. Temos em *Broken Arrow* (1950) um protagonista completamente oposto ao de *The Searchers* (1956), e assim, os dois protagonistas desenvolvem suas histórias de formas completamente opostas. Enquanto em *Broken Arrow*, temos Tom Jeffords como um herói de moral absoluta, compreensivo e assimilativo aos índios e sua cultura, cuja busca durante toda a história é a da paz entre as raças. Temos, em contrapartida, Ethan Edwards em *The Searchers* (1956) como um personagem moralmente ambíguo e paranóico, cujo racismo e ódio racial o definem como personagem. Essa dualidade nas representações já seria justificativa suficiente para uma pesquisa comparativa entre os dois filmes, mas muito além das diferenças, foi possível perceber semelhanças-chaves entre os dois filmes. Tanto Ford quanto Daves advogam por um “futuro de miscigenação racial”, mesmo que em formas diferentes. Daves coloca no casamento entre Jeffords e Sonseahrey a possibilidade utópica para um futuro, já Ford coloca no casal Laurie e Martin a realidade de um futuro miscigenado, enquanto coloca a figura de ódio de Ethan como uma figura que estará fadada a ficar preso no passado, e que portanto não tem lugar no futuro racial da nação. Podemos observar um interessante paralelo também ao observarmos a conclusão dos dois heróis, em um certo ponto de análise, os dois terminam suas jornadas em um mesmo lugar simbólico, vagando pelo deserto e sem seus núcleos familiares. Apesar dessa semelhança, os dois são colocados nessa posição por motivos distintos, Jeffords volta ao deserto por ainda viver em uma sociedade incapaz de aceitar a relação interracial, seu papel é o de abrir as portas para um futuro que não poderá viver, já Ethan é uma figura presa a um passado que não existe mais, e que não se encaixa com Martin que é a chave para um futuro diferente. Ou seja, Jeffords não se encaixa no presente por suas características conservadoras, já Ethan não se encaixa no presente por suas possibilidades liberais. Ainda assim, o recado é o mesmo, próximo ou distante, os dois filmes advogam por um futuro de relações raciais.

Compreendemos também, que os resultados dessa pesquisa são limitados tanto pelo escopo da pesquisa, quanto pelo tempo, pelo acesso a materiais de pesquisa. Tratando-se de uma monografia, e também um trabalho de conclusão de

curso, foi necessário realizar uma análise fílmica mais enxuta por se tratar de dois filmes, assim como houve a dificuldade de acesso a materiais de pesquisa, o que limitou as possibilidades de análise da pesquisa. Especificamente tratando-se de Delmer Daves e de Broken Arrow (1950), a quantidade de material disponível para pesquisa foi bastante limitada. Em decorrência dessas limitações compreendemos que o trabalho pode ser ampliado futuramente com a inclusão de novos materiais, assim como a adição de novas abordagens também pode ser benéfica para a busca de novos resultados.

Assim, neste trabalho se espera ter contribuído para o campo da análise histórica-cinematográfica ao oferecer novas reflexões sobre o gênero western e especificamente sobre os filmes trabalhados. É desejo do autor que as reflexões aqui levantadas possam inspirar futuras pesquisas que continuem a explorar as complexidades das interações humanas no cinema e que incentivem um debate mais amplo das representações da figura do outro e das relações representadas. A convivência com o outro permanece um tema relevante e urgente, tanto nas telas quanto na sociedade, e é fundamental que continuemos a questionar e a discutir as formas como essas relações são representadas e vivenciadas.

REFERÊNCIAS

- ALEISS, A. Hollywood Addresses Postwar Assimilation: Indian/White Attitudes in Broken Arrow. **American Indian Culture and Research Journal**, v. 11, n. 1., 1 jan. 1987, p. 67–79.
- BUSCOMBE, E. **“Injuns” native americans in the movies**. Londres: Reaktion, 2006.
- CARREGA, Jorge. Entre a História e a Lenda: a arte do oeste americano no western de Hollywood. **METAKINEMA: Revista de Cine e Historia**, n. 17, 2015.
- CARTER, M. **ReFocus: The Films of Delmer Daves**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- CHURCHILL, W. **Fantasies of the master race: literature, cinema, and the colonization of American Indians**. San Francisco: City Lights Books, 1998.
- DUARTE, Rosália. O OUTRO NO CINEMA. **Revista Teias**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 6 pgs., 2009.
- FOLEY, Tom. Examining the Mythic Past: 1950 Westerns and Interdisciplinary Interpretation. **CONCEPT**, Villanova, v. XXXVI, 2013.
- GARDNIER, Ruy; LEVIS, Leonardo; MESQUITA, Raphael (orgs.) **John Ford**. 1ª Edição. Rio de Janeiro: Blum Filmes, 2010.
- GELADO, Marcos; SANGRO COLÓN, Pedro. Hollywood and the representation of the Otherness: A historical analysis of the role played by movies in spotting enemies to vilify. **Index.comunicación**, v. 6, n. 1, p.11–25, 2016.
- GRAY, Richard. **A Brief History of American Literature**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2011.
- GUAZZELLI, César.; FREITAS, Renata. Entre Cabanas e Diligências: os Fronteiriços na Western Fiction de Bret Harte e Ernest Haycox. **Anos 90**, v. 22, n. 41, p. 209–236, 2015.
- HOBSBAWN, Eric.; RANGER, Terence. **A Invenção das Tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HUI, Arlene. “The racial frontier in John Ford’s The Searchers”. **Revista Complutense de Historia da América**, v. 30, 2004, p. 187-207.
- KARDEC, Allan. **Imagens que pensam o outro: o índio no cinema de John Ford**. Ufcg.edu.br, 2015.
- KARNAL, Leandro. **História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI**. Brasil, Editora Contexto, 2015.

- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Bauru: Edusc, 2001.
- LARROSA, Jorge & DE LARA, Nuria (Orgs.) **Imagens do outro**. Petrópolis/RJ: Editora Vozes, 1998.
- MANCHEL, Frank. Cultural Confusion: Broken Arrow (1950). In: COLLINS, Peter; O'CONNOR, John. **Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film**. Kentucky: University Press of Kentucky, 1998.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- McBRIDE, Joseph. **Searching for John Ford**, Univ. Press of Mississippi, 2011.
- MENEZES, Paulo. **Sociologia e Cinema: aproximações teórico-metodológicas**. Teoria e Cultura: Antropologia do Cinema, São Paulo, v. 12, ed. 2, 30 nov. 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. "A História depois do papel". In: Carla Bassanezi PINSKY. **Fontes Históricas**. São Paulo: ed. Contexto, 2006.
- PARADISE. Intérprete: BTS. Compositores: Tyler Acord, Uzoечи Emenike, RM, Song Jae-kyung, Suga, J-Hope. In: **LOVE Yourself: Tear**. Intérprete: BTS. Coreia do Sul: HYBE, 2017. CD-ROM, Faixa 5.
- RIEUPEYROUT, Jean-Louis. **O Western ou O Cinema Americano Por Excelência**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1963
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006
- SLOTKIN, Richard. **Gunfighter nation: The myth of the frontier in twentieth century America**. Norman: University of Oklahoma Press, 1998.
- SLOTKIN, Richard. **Regeneration through violence: The mythology of the American frontier, 1600-1860**. Nova York: Harper Perennial, 1996
- SPILLMAN, Kurt. & SPILLMAN, Kati (1997): 'Some sociobiological and psychological aspects of «Images of the Enemy»', in FIEBIG VON HAS, Ragnhild & LEHMKUHL, Ursula. **Enemy Images in American History**. Providence: Berghahn Books, 1998.
- STEDMAN, Raymond. **Shadows of the Indian : stereotypes in American culture**. Norman: University Of Oklahoma Press, 1982.
- VALIM, Alexandre. Cinema e História. In: FLAMARION, Ciro; VAINFAS, Ronaldo (org.). **Novos domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2 ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

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

WHITMAN, Walt. Pioneiros! Oh Pioneiros!. In: WHITMAN, Walt. **Folhas De Relva**. Tradução: Gentil Saraiva Junior. São Paulo: Martin Claret, 2009.

XAVIER, Ismail. John Ford e os heróis da transição no imaginário do western. **Novos estudos – CEBRAP**, São Paulo, n. 100, Nov. 2014.