

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

BRUNO AMATO REAME

**O ÍNDIO NO CINEMA DE JOHN FORD:
De Inimigo a Herói?**

**SÃO PAULO
2018**

BRUNO AMATO REAME

**O ÍNDIO NO CINEMA DE JOHN FORD:
De Inimigo a Herói?**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação do Dr. Renato Luiz Pucci Jr.

**SÃO PAULO
2018**

RESUMO

Nesta pesquisa, pretendemos investigar como o povo indígena dos EUA foi representado ao longo de cinco décadas, em diferentes filmes, pelo cineasta John Ford. Iremos analisar como esse diretor, um especialista no gênero cinematográfico *western* (embora tenha trabalhado em outros gêneros), inicialmente retratou os índios norte-americanos como adversários do homem branco durante a conquista do oeste americano. Pretendemos pesquisar como essa abordagem inicial já tinha ambiguidades e como Ford, ao longo do tempo, foi acrescentando ambivalências ao conflito entre índios e homens brancos, até que por fim, em seus últimos filmes, ele passou a apoiar – de forma explícita – o povo indígena em suas buscas por terra, justiça e liberdade. Através da pesquisa de autores, como Joseph McBride e Tag Gallagher (entre tantos outros), levantaremos dados importantes para nossos objetivos: os aspectos biográficos mais relevantes de Ford; o contexto histórico de transformações sociais nos EUA (como a eclosão do movimento dos direitos civis de minorias); uma discussão sobre a teoria do autor no cinema (prós e contras) e como a teoria aplica-se de forma singular a Ford. Por fim, faremos uma análise cinematográfica de cinco filmes (cada um representando uma década de sua carreira). Os longas-metragens escolhidos para este trabalho são: *O Cavalo de Ferro* (1924), *No Tempo das Diligências* (1939), *Sangue de Heróis* (1948), *Rastros de Ódio* (1956) e *Crepúsculo de uma Raça* (1964).

Palavras-chave: John Ford. Teoria do Autor. *Western*. Povos indígenas. Análise Fílmica.

ABSTRACT

In this research, we intend to investigate how the American Indian people were represented during five decades, in different films, by the filmmaker John Ford. We will examine how this director, an expert in the western genre (although he has worked in other genres), initially portrayed American Indians as the opponents of the white man during the conquest of the American West. We intend to investigate how this initial approach already had ambiguities and how Ford, over time, added ambivalences to the conflict between Indians and white men, until finally, in his last films, he came to support - explicitly - the Indigenous people in their search for land, justice and freedom. Through the research of authors, such as Joseph McBride and Tag Gallagher (among many others), we will raise important data for our purposes: the most relevant biographical aspects of Ford; the historical context of social transformations in the United States (such as the outbreak of the minority civil rights movement); a discussion of the author's theory in cinema (pros and cons) and how the theory applies singularly to Ford. Finally, we will make a film analysis of five films (each representing a decade of his career). The feature films chosen for this work are: *The Iron Horse* (1924), *Stagecoach* (1939), *Fort Apache* (1948), *The Searchers* (1956) and *Cheyenne Autumn* (1964).

Key-words: John Ford. Auteur theory. *Western*. Native Americans. Film analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
PARTE 1 – ATRÁS DAS CÂMERAS	12
1 “MEU NOME É JOHN FORD. EU FAÇO WESTERNS”	13
1.1 Irlanda	13
1.2 Hollywood	14
1.3 Monument Valley	19
2 UM TEMPO DE TRANSFORMAÇÕES	23
3 JOHN FORD, UM AUTOR NO CINEMA?	31
PARTE 2 – À FRENTE DAS CÂMERAS	38
4 – O CAVALO DE FERRO (1924)	39
4.1 Resumo	41
4.2 Uma tarefa banal e rotineira.....	43
4.3 Construídos com ferro e sangue	49
5 – NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS (1939)	51
5.1 Resumo	52
5.2 Um destino pior do que a morte	53
5.3 As bênçãos da civilização	59
6 – SANGUE DE HERÓIS (1948)	62
6.1 Resumo	63
6.2 Nuvem de poeira.....	64
6.3 Falsos heróis	77
7 – RASTROS DE ÓDIO (1956)	79
7.1 Resumo	81
7.2 A margem e o <i>mainstream</i>	83
7.3 Vagando entre ventos	90
8 – CREPÚSCULO DE UMA RAÇA (1964)	92
8.1 Resumo	94

8.2 Boas intenções brancas	95
8.3 O <i>mainstream</i> venceu	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	108
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	110

INTRODUÇÃO

O assunto principal desta pesquisa é o cineasta John Ford, um norte-americano filho de irlandeses, e sua longa carreira dirigindo longas-metragens nos EUA, em Hollywood. Embora tenha dirigido filmes dos mais diversos gêneros (conforme os filmes americanos são classificados), ele geralmente é mais lembrado pelos seus *westerns*¹ (“Meu nome é John Ford. Eu faço *westerns*”, ele teria dito certa vez).

Ford é considerado um dos principais diretores da história do cinema. Ele também é tido como um dos autores mais importantes no cinema – pelo menos segundo muitos partidários da política dos autores. Essa política (às vezes conhecida como teoria do autor), popularizada pelos críticos franceses da revista *Cahiers du Cinema* nos anos 50, estabelece tanto que o diretor de um filme é ou deveria ser o verdadeiro autor daquela produção, quanto que autores podem existir em qualquer contexto, inclusive dentro da indústria norte-americana. A política é popular apesar de (ou por isso mesmo) ser pouco sistematizada, mas também sempre muito controversa, com detratores importantes, mas também controvertida entre seus adeptos que, por exemplo, nem sempre concordam quais são os autores mais relevantes para os estudos de cinema.

Um dos enfoques típicos da política dos autores prega a busca pela verdade do autor, uma espécie de axioma que norteie o entendimento da obra dele (e que seria imutável durante toda a carreira). Será que isso faz mesmo sentido? No caso de Ford, cuja carreira foi longa e produtiva, começando nos tempos do cinema mudo e encerrando nos anos 60, será que os supostos dogmas desse autor permaneceram sólidos como rocha o tempo todo? Acreditamos que não.

Através de nossa pesquisa, esperávamos encontrar elementos cinematográficos indiscutivelmente típicos de Ford (comprovando parcialmente a validade da política dos autores) ao longo do tempo. Mas também estávamos atentos à possibilidade de detectarmos

¹ O gênero também é conhecido no Brasil como faroeste ou mesmo banguê-banguê. Para este projeto de pesquisa, optamos por usar a terminologia *western*, para reforçar a conexão com o cinema norte-americano, excluindo da discussão os faroestes e banguês-banguês feitos em outros países como a Itália.

variáveis nesses elementos, se e como eles mudariam ao longo do tempo. Na longa carreira desse autor de cinema, o que permaneceu igual? O que mudou?

Tendo isso em mente, ao analisarmos Ford, um elemento que se destacou mais do que outros é a maneira como ele representou o povo indígena, e em que direções essa representação evoluiu ao longo de sua carreira.

Como é de praxe em Hollywood, os heróis dos *westerns* de Ford, em geral, são homens brancos, interpretados por carismáticos e populares astros do cinema americano – como John Wayne e James Stewart, para citarmos os dois mais conhecidos colaboradores do diretor. Em vários dos *westerns* de Ford, os índios têm papéis de coadjuvantes ou até de mera figuração sem diálogos. Como é típico ao gênero *western*, costumam ser adversários do homem branco em sua jornada pelo Velho Oeste. Portanto, em vários deles, os índios norte-americanos assumem os papéis – muitas vezes anônimos – de vilões ou de inimigos dos heróis. Isso valeu a John Ford (assim como a diversos outros cineastas que trabalharam com esse gênero, fazendo de tal fato quase uma de suas características básicas) a reputação, bastante persistente, de cineasta preconceituoso e racista.

Esta pesquisa tenta alegar que essa visão, apesar de ser uma verdade parcial, é incompleta. Buscamos, através da análise de diversos de seus filmes, mostrar que mesmo em seus *westerns* mais antigos (ainda durante o cinema mudo), o papel do indígena estava distante do estereótipo de simples inimigo do homem branco, pois algumas tribos também eram caracterizadas como aliadas do progresso americano. Ao longo de sua filmografia, Ford acrescentou cada vez mais ambiguidades ao conflito entre colonizadores e colonizados, até apoiar as causas indígenas em seus últimos longas-metragens.

Em suma, o problema desta pesquisa é entender a filmografia de John Ford. Entender John Ford é entender uma parte essencial do cinema americano – e entender um dos mais importantes diretores defendidos pela política dos autores (ou seja, ajuda a lançar luz sobre os conceitos da política, desde os mais frágeis até os mais sólidos). Entender um dos aspectos mais importantes e controversos da obra de Ford – o papel que os índios tiveram, ao longo do tempo, em seus *westerns* – é entender como sua obra se transformou com o tempo.

Nosso principal objetivo é compreender como elementos autorais de John Ford (especificamente aqueles relacionados à forma como ele caracteriza os índios em seus *westerns*) transformaram-se ao longo do tempo.

Para alcançar esse objetivo maior, estabelecemos quatro metas específicas para servirem de etapas intermediárias. Primeiro, fazer uma análise biográfica do diretor John Ford. Segundo, análise do contexto social e histórico dos EUA durante a carreira de Ford. Terceiro, discutir os méritos da política dos autores, além de seus primórdios e desenvolvimento durante o período em que Ford trabalhou. Por último, análise fílmica de cinco longas-metragens dirigidos por Ford, escolhidos por sua relevância em relação ao tema indígena.

O principal procedimento metodológico de nosso trabalho será a análise fílmica de longas-metragens selecionados e a fundamentação em livros, ensaios e pesquisas sobre o cinema do período sobre o qual iremos trabalhar (a maior parte entre os anos 30 e 60).

Pretendemos também estudar, a partir das obras escolhidas, o momento histórico pelo qual os EUA passavam quando essas produções selecionadas para análise foram filmadas e exibidas comercialmente. Atenção especial será dada às reivindicações das minorias que causaram uma reação da sociedade americana, incluindo setores mais conservadores, entre outros fatores e acontecimentos úteis para não perder de vista a relação entre cinema e história e suas implicações em nossa pesquisa.

No estudo dos textos, procuraremos identificar caminhos possíveis para o trabalho, questionar as análises feitas sempre que possível, aprofundar e relativizar informações, relatos e reflexões dissonantes tendo em vista o aprimoramento e a riqueza de nossa pesquisa, e observar como cada filme foi entendido pela crítica na época de seu lançamento comercial quanto posteriormente.

Esta pesquisa, além de contar com esta Introdução e as Considerações Finais, está estruturada em oito capítulos separados em duas partes temáticas bem definidas: *Atrás das Câmeras e À Frente das Câmeras*.

Atrás das Câmeras consiste de um panorama biográfico sobre Ford, levando em consideração as influências artísticas, históricas e sociais que ajudaram a moldar sua filmografia. Também discutimos algumas teorias e pensamentos sobre cinema, especificamente os méritos e deméritos da política dos autores e como ela pode ser aplicada à carreira de Ford.

À Frente das Câmeras analisa cinco filmes do diretor, com ênfase nos enredos, personagens, discussões críticas geradas por eles, e principalmente análises de cenas focadas na representação dos índios. Especificamente, a pesquisa irá desenvolver a análise detalhada de *O Cavalo de Ferro* (1924), *No Tempo das Diligências* (1939), *Sangue de Heróis* (1948), *Rastros de Ódio* (1956) e *Crepúsculo de uma Raça* (1964). Simbolicamente um filme para cada década de sua carreira.

Selecionamos esses cinco filmes, pois acreditamos que sejam os melhores para examinarmos como a caracterização dos indígenas pelas mãos de Ford mudou ao longo do tempo (ou seja, não são necessariamente os filmes mais importantes de sua carreira como um todo).

Por fim, o trabalho termina com as Considerações Finais sobre a pesquisa, seus objetos de análise (John Ford e os filmes selecionados), os temas discutidos ao longo do texto, o papel dos índios na filmografia de Ford, a evolução da representação do povo indígena em sua carreira e se os objetivos declarados no começo deste trabalho foram alcançados.

No Capítulo 1 “Meu Nome É John Ford. Eu Faço Westerns”, fazemos uma biografia do diretor, dividida em três partes: na primeira, falamos sobre suas raízes irlandesas; na segunda, sua carreira como cineasta em Hollywood; na terceira, abordamos seus *westerns* mais marcantes e sua relação próxima dos índios Navajo. Procuramos introduzir alguns dos temas e elementos que são aprofundados nos capítulos subsequentes.

Após essa contextualização, no Capítulo 2 “John Ford, um Autor no Cinema?”, introduzimos o conceito da política dos autores no cinema, segundo a qual o diretor seria o principal autor de um filme. Debates os méritos e ressalvas dessa teoria, buscando entender como Ford encaixa-se nela.

Em seguida, no Capítulo 3 “Um Tempo de Transformações”, levantamos o contexto histórico de transformações sociais e a luta por direitos civis de minorias nos EUA, durante esse mesmo período no qual Ford trabalhou.

Já na segunda parte, À Frente das Câmeras, passamos a análise propriamente dita dos filmes selecionados para este trabalho, análises sempre voltadas para nossos objetivos: o papel do índio no cinema de Ford e como ele transformou-se filme a filme ao longo do tempo.

No Capítulo 4, começamos com o filme mudo *O Cavalo de Ferro*, um mito fundador sobre a importância da construção de ferrovias para o progresso dos EUA. Aqui os índios são adversários desse progresso, sabotando a construção de uma linha de trem, sem que haja discussão se eles têm ou não razão em suas ações. Destaque para o vilão do filme, um homem de negócios branco que se passa por índio.

No Capítulo 5, é a vez de *No Tempo das Diligências*, seu primeiro *western* falado. Aqui o índio ainda cumpre a função básica de inimigo para os protagonistas brancos, sem espaço para discussão dentro do universo do filme sobre por que estariam atacando o homem branco. A diferença é que agora eles são um adversário muito mais forte e assustador. Analisamos quais os mecanismos que Ford usa para retratá-los como uma ameaça para a sociedade.

Depois, no Capítulo 6, analisamos *Sangue de Heróis* e detectamos uma mudança em relação aos filmes analisados anteriormente. Agora os índios têm personalidade mais complexa e a sua revolta contra o homem branco ganha uma motivação lógica e até mesmo justa. O confronto entre índios e brancos é visto como trágico e desnecessário. Nossa análise procura apontar como os indígenas são retratados dessa forma diferenciada e também como Ford constrói uma mensagem pacifista, de tolerância entre etnias.

Já no Capítulo 7, investigamos como *Rastros de Ódio* a princípio parece um retrocesso, já que aqui os índios voltam mais violentos e pouco preocupados em negociações. Nossa análise, entretanto, argumenta que o filme escancara o que antes era apenas subentendido nos *westerns*: o ódio racial, ao mesmo tempo em que apresenta a miscigenação como alternativa positiva ao conflito étnico.

Por último, o Capítulo 8 analisa *Crepúsculo de uma Raça*, filme no qual narra com alguma licença poética a história real da fuga dos Cheyenne do Norte da reserva onde estavam confinados, com péssimas condições de vida, de volta a sua terra natal. No trajeto são caçados pela cavalaria americana e temidos pela sociedade. Analisamos como Ford caracteriza negativamente os personagens brancos e tenta dar protagonismo pela primeira vez aos personagens nativo-americanos. Debates os prós e contras dessa opção.

Após as análises, nas Considerações Finais, fazemos uma recapitulação de tudo que foi dito neste trabalho, procurando reunir todos os dados e discussões levantadas com todas as análises e contextos numa conclusão coerente e satisfatória.

PARTE 1 – ATRÁS DAS CÂMERAS

CAPÍTULO 1 – “MEU NOME É JOHN FORD. EU FAÇO WESTERNS”.

1.1 Irlanda

É preciso contar a história de John Ford a partir da Irlanda, terra de seus pais, muitos anos antes de seu nascimento no Novo Mundo. Pois, embora Ford tenha nascido nos EUA, a Irlanda sempre ocupou um espaço importante no seu imaginário e na sua formação cultural e de caráter, algo perceptível em pelo menos alguns de seus filmes.

Seus pais, John A. Feeney e Barbara “Abby” Curran, nasceram na Irlanda respectivamente em 1854 e 1856, num momento delicado da história daquele país. O período da Grande Fome Irlandesa já tinha oficialmente acabado (geralmente considerado de 1845 a 1852), mas suas sequelas certamente ainda eram sentidas. A população irlandesa foi drasticamente reduzida em 25%, após a morte de aproximadamente 1 milhão de pessoas e a imigração de outro milhão em busca de melhores condições de vida no exterior. Imigrar para outro país, especificamente os EUA, passou a ser para muitos o único meio de conseguir oportunidades de uma vida melhor ou simplesmente sobreviver. A imigração era vista até mesmo como um rito de passagem para a vida adulta².

Então não surpreende saber que foi assim que, em 1872, John e Abby imigraram para a América, onde se conheceram e casaram em 1875. Moraram primeiro numa fazenda em Cape Elizabeth, Maine, antes de se mudarem para uma casa urbana na vizinha Portland. Os primeiros anos nos EUA foram difíceis para o casal: dos 11 filhos, apenas seis sobreviveram à infância. Porém, quando o garoto que seria conhecido no futuro como John Ford nasceu, a família já levava uma vida “confortável, de classe média baixa”³.

Nascido em 1894⁴ e batizado como John Martin Feeney, passou sua vida adulta alegando que seu nome verdadeiro era Sean Aloysius O’Feeney (até mesmo em documentos,

² EYMAN, Scott . *Print the Legend. The Life and Times of John Ford*. Disponível em: <<http://partners.nytimes.com/books/first/e/eyman-legend.html/>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

³ GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986. p. 02.

⁴ Algumas fontes dão como 1895, um erro comum, mas compreensível já que até no túmulo de Ford está inscrito 1895. Porém, Gallagher aponta que os documentos originais do cartório local registram 1894 como ano de nascimento e batismo. Aparentemente Ford preferia se passar por um ano mais novo por motivos desconhecidos. *Id. John Ford The Man And His Films*. p. 02.

como passaporte), talvez para se sentir mais irlandês. A memória da Irlanda ainda era muito viva em sua casa. Sua mãe nunca aprendeu a ler ou escrever em inglês (apenas gaélico era falado em casa). Seu pai divertia os filhos contando histórias folclóricas de sua terra natal.

1.2 Hollywood

John Martin Feeney cresceu com dois passatempos importantes: ler livros de história e assistir a peças de teatro. Sua carreira no cinema ocorreu por acaso. Após falhar no exame da Academia Naval de Annapolis em 1914, decidiu visitar o irmão mais velho Frank T. Feeney na Califórnia “por um verão”. Frank era 12 anos mais velho que John e tinha uma carreira de sucesso no cinema com o nome artístico de Francis Ford. Era ator/diretor/roteirista de sua própria companhia no estúdio Universal, produzindo bem-sucedidos episódios de seriados cinematográficos. John Ford, como passou a ser conhecido, começou a trabalhar com seu irmão, primeiro como faz-tudo, depois como assistente de direção. Segundo o próprio Ford, ele aprendeu muito com Francis, não só em aspectos técnicos como também em termos de estilo⁵. Detalhes são escassos, mas após três anos, a personalidade autoritária de John no *set* de filmagens aparentemente impressionou a hierarquia da Universal o suficiente para lhe darem uma chance como diretor. A partir dali começava uma carreira longa como diretor e que, apesar de diversos altos e baixos, pode ser considerada exitosa comercial e artisticamente. Quanto a Francis sua carreira atrás das câmeras declinou, seja pela personalidade indisciplinada e/ou inabilidade de abandonar o formato de seriados para trabalhar com longas-metragens. Eventualmente passou a ser só ator, inclusive atuando em alguns filmes do irmão mais novo.

Embora, desde o princípio, John fosse considerado por seus contemporâneos como um dos melhores no ramo, o legado dos seus primeiros anos é um tanto discutível. É certo que sua ambição artística e habilidade cinematográfica deram um salto após assistir *Aurora* (1927), de F. W. Murnau. O filme causou uma impressão muito forte no então jovem diretor e teve uma influência importante no seu próprio estilo. Ainda assim, ele era apenas um jovem talentoso, só que em formação. Para Andrew Sarris (provavelmente o pioneiro na introdução

⁵ GALLAGHER, Tag. *John Ford. The Man And His Films*. University of California Press, 1986, p. 08. Infelizmente a maior parte da obra de Francis é considerada perdida.

da teoria do autor⁶ na discussão cinematográfica dos EUA, ou ao menos um de seus mais importantes divulgadores), se Ford tivesse morrido em 1929, ele teria sido apenas uma nota de rodapé na história fílmica, provavelmente apenas por *O Cavalo de Ferro* (1924)⁷. Sarris avalia a carreira posterior de forma muito mais positiva, alegando que, se Ford tivesse morrido em 1939 (portanto, anos depois da invenção do cinema sonoro), teria recebido um parágrafo por *No Tempo das Diligências* e talvez por mais alguns outros filmes, como *Nas Águas do Rio* e *O Delator* (ambos de 1935). Para o crítico, Ford atinge uma espécie de pico no começo dos anos 40, com filmes como *Vinhas da Ira* (1940) e *Como Era Verde Meu Vale* (1941).

Em especial, *Vinhas da Ira* é um bom exemplo de como discutir a ideologia política de Ford, tanto na esfera pessoal quanto cinematográfica, pode ser uma tarefa complexa. Ford declarou ter ficado comovido com as semelhanças entre aquela história e o período da Grande Fome da Irlanda. O filme foi um sucesso de bilheteria e crítica, mas certos setores viram seu tema com desconfiança. O jornalista Mark Harris lembra que a revista *Time*, por exemplo, declarou à época que “Os esquerdistas que nem se abalaram quando o governo soviético exterminou 3 milhões de camponeses por causa da fome vão se debulhar em lágrimas pelas agruras dos migrantes rurais”⁸. Na verdade, talvez surpreenda saber que naquela época o diretor ainda se considerava uma pessoa de esquerda. McBride cita uma troca de correspondências, em 1937, com seu sobrinho (um voluntário na Guerra Civil Espanhola contra o fascismo) quando se descreveu como “*Politicamente*, eu sou definitivamente um democrata socialista – *sempre* de esquerda”. Porém, fez a ressalva de que, tendo estudado a União Soviética, estava convencido que o comunismo não era a resposta para os problemas do mundo, pois trazia o risco do despotismo⁹.

McBride considera que os sentimentos anticomunistas e sua identificação com causas de direita só passaram a prevalecer após a Segunda Guerra Mundial¹⁰. Por sinal, Ford serviu voluntariamente durante o conflito, período de sua vida narrado por Harris em *Cinco Voltaram* e no documentário homônimo. Em uma de suas poucas declarações públicas sobre

⁶ Discutida no Capítulo 2 deste trabalho – John Ford, um Autor no Cinema?.

⁷ SARRIS, Andrew. *The American Cinema: directors and directions, 1929-1968*. 1ª Ed. Da Capo Press edition, 1996, p. 44.

⁸ HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram. Uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Trad. Leonardo Alves. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016, p. 69.

⁹ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 271.

¹⁰ *Id. Ibid.* p. 371.

por que teria se alistado, para *New York World Telegram*, simplesmente disse que “(...) era a coisa a fazer”¹¹. Harris especula que ele poderia estar compensando por seu fracasso em entrar para a Academia Naval de Annapolis ou por não ter se alistado na Primeira Guerra Mundial em 1917 (para decepção do restante da família Ford, especialmente dos seus pais), optando por focar em sua carreira no cinema que começava a despontar¹². Em compensação, para a Segunda Guerra, ele foi aprovado como comandante em uma equipe de voluntários para filmagens e fotografias de guerra – a Field Photo – algumas de natureza secreta. Os voluntários eram basicamente técnicos integrantes de sua equipe de filmagem em Hollywood¹³. Durante a Guerra, ele e sua equipe foram responsáveis pelos documentários de propaganda *A Batalha de Midway* (1942) e *O Ataque a Pearl Harbor* (1943) e mais um sem-número de filmes de instrução para soldados. Ford também esteve presente na Praia de Omaha durante a invasão da Normandia no Dia D, mas o total de sua filmagem nunca foi exibido publicamente, já que o Exército receava que a violência do registro afetasse negativamente a opinião pública sobre a Guerra.

McBride suspeita que a Guerra tenha tido influência fundamental no cinema do diretor. Ele aponta uma tendência dos filmes da Field Photo darem atenção ao custo humano da Guerra, filmando ritos fúnebres para os companheiros caídos, alguns dos quais eram seus próprios comandados¹⁴. Ao menos 12 membros da Field Photo perderam a vida, todos jovens. McBride sugere não ser coincidência que *Rastros de Ódio* (1956) tenha uma cena em que Ethan Edwards (John Wayne) lamenta para um casal ter sido o responsável pela morte do filho deles¹⁵. É perfeitamente possível encontrar exemplos similares, de protagonistas sentindo remorso por causarem de alguma forma a morte de um subalterno em filmes, como *Paixão de Fortes* (1946), *Sangue de Heróis* (1948), *A Paixão de uma Vida* (1955), entre outros. O luto e a derrota passaram a ser constantes e Ford desenvolveu uma aptidão para tentar encontrar valor mesmo no fracasso, um tema que Bogdanovich classifica de “glória na derrota”¹⁶ e Scott Eyman associa a sua herança irlandesa, um país constantemente invadido e ocupado por outros.

¹¹ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 347.

¹² HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram. Uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Trad. Leonardo Alves. Rio de Janeiro: Objetiva. p. 12.

¹³ *Id. Ibid.* p. 72.

¹⁴ MCBRIDE, Joseph. *Op. cit.* p. 390.

¹⁵ *Id. Ibid.* p. 392.

¹⁶ *Id. Ibid.* p. 412.

Temas e personagens militares (assim como derrotas gloriosas e funerais) já faziam parte de sua filmografia antes, mas foi a partir daqui que passaram a ser quase onipresentes em sua obra: seu filme sobre a Segunda Guerra *Fomos os Sacrificados* (1945), o supracitado *A Paixão de uma Vida* (1955), os veteranos da Segunda Guerra em *O Aventureiro do Pacífico* (1963). Também podemos mencionar sua “trilogia da cavalaria” composta por *Sangue de Heróis* (1948), *Legião Invencível* (1949), *Rio Bravo* (1950) – embora a designação de trilogia seja discutível, já que anos mais tarde, ele fez mais filmes sobre a cavalaria, como *Marcha de Heróis* (1959) e *Audazes e Malditos* (1960). A cavalaria ainda teria participação secundária, mas decisiva em *Rastros de Ódio* (1956), *Terra Bruta* (1961) e *Crepúsculo de Uma Raça* (1964). Até mesmo na comédia romântica *Depois do Vendaval* (1952), ambientada na Irlanda, é possível enxergar ecos do tema: o herói do filme se sente culpado pela morte acidental de um homem.

Poucos desses filmes podem ser considerados como simples exaltações da guerra e da vida militar. Ao contrário, muitos a examinam criticamente e terminam em derrota ou ao menos em desfechos ambíguos. Ainda assim, sua guinada à direita na vida pessoal no pós-guerra é indiscutível. McBride relembra que Ford se declarou publicamente como republicano pela primeira vez, em 1947,¹⁷ durante uma audiência do Comitê de Atividades Antiamericanas¹⁸, além de denunciar publicamente os males do comunismo sempre que uma oportunidade se apresentava. Apesar disso, não concordava com a caça às bruxas da época, tendo defendido colegas ameaçados pela histeria anticomunista (“Meu nome é John Ford. Eu faço *westerns*”, ele disse em uma dessas ocasiões¹⁹).

Para McBride, há um paralelo entre o conservadorismo de Ford e a visão de mundo gradativamente mais nostálgica e pessimista de seus filmes. Ele se identificava cada vez mais com valores tradicionais que pareciam ameaçados pelos novos tempos que vinham pela frente²⁰. Seus filmes de época, especialmente seus *westerns*, tornaram-se um refúgio contra um presente incerto (e certamente não é coincidência que em muitos de seus filmes, esses mesmos valores parecem condenados ao desaparecimento, conforme analisaremos em outros

¹⁷ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 477.

¹⁸ Comitê de investigação da Câmara dos Representantes dos Estados Unidos, criado, em 1938, para investigar cidadãos, funcionários públicos e organizações suspeitas de terem ligações comunistas.

¹⁹ John Ford apresentou-se assim durante reunião de sindicato da Associação dos Diretores na década de 50 antes de defender o colega Joseph L. Mankiewicz da acusação de ser comunista.

²⁰ MCBRIDE, Joseph. *Op. cit.* p. 478.

capítulos). Talvez não haja como conciliar tantas facetas políticas e estéticas em categorias binárias ou maniqueístas, de bem e mal, certo e errado, liberais e conservadores etc. O crítico Bill Krohn defende que essa ambivalência, de aproximação e de repulsa a tendências, como racismo, jingoísmo (isto é, nacionalismo exacerbado combinado com política externa agressiva), valores de família, faz parte da tradição dos melhores cineastas americanos, desde os tempos de "Griffith, Ford e Hawks, cuja arte nunca foi desprovida de cinismo, mas também nunca foi conduzida por ele"²¹.

Talvez nos anos 50, seu conservadorismo, anticomunismo e respeito pelo Exército ainda fossem sentimentos do *mainstream*. Mas, ao longo do tempo, Ford foi ficando fora de sintonia com a mentalidade mais jovem e/ou midiática dos EUA. Isso não parece ter afetado sua arte, ou ao menos sua capacidade de lucrar com ela, já que até o começo dos anos 60, quase no fim da carreira, permaneceu – descontando um fracasso ou outro ocasional – um cineasta perfeitamente rentável. Seu último longa de ficção foi *Sete Mulheres* (1966). A saúde minguante tornou proibitivo dirigir novos projetos. Em seus últimos anos, ele apoiou candidatos conservadores: Barry Goldwater, Richard Nixon, e Ronald Reagan (para governador da Califórnia). Ainda se manifestou favorável à Guerra do Vietnã e contra protestos antiguerra²², posições que manteve junto com seu apoio a Nixon, até o fim da vida – ao menos publicamente. McBride resgatou uma correspondência com um amigo de infância em 1969, manifestando dúvidas sobre o propósito do conflito²³. Talvez em público seu patriotismo ou seu tradicional apreço por causas perdidas tenham falado mais alto. Seja como for, Nixon retornou o favor, em março de 1973, ao presenteá-lo com a Medalha Presidencial da Liberdade na cerimônia de homenagem da American Film Institute a Ford transmitida ao vivo pela TV, isso no auge do escândalo Watergate²⁴. Ford faleceu em agosto de 1973. Entre longas-metragens e curtas, ficção e documentário, seriados e filmes para TV, é difícil afirmar o número exato de filmes que dirigiu (muitos registros podem ter se perdido no tempo), mas certamente mais de 140 filmes no currículo.

²¹ KROHN, Bill. *Double Lecture*. Cahiers Du Cinéma, jun. 2006. n° 613, p. 84.

²² MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 691.

²³ *Id. Ibid.* p. 690.

²⁴ *Id. Ibid.* p. 709.

1.3 Monument Valley

Durante sua longa carreira no mundo do cinema, John Ford manteve relacionamentos/colaborações pessoais e profissionais muito mais importantes, como com o ator John Wayne, para citarmos o exemplo mais famoso. Porém, para os objetivos específicos deste trabalho, é sua relação com a Nação Navajo será comentada.

A Reserva Indígena da Nação Navajo ocupa porções do nordeste do Arizona, sudeste de Utah e noroeste do Novo México. É o maior território reservado a uma tribo nos EUA. Dentro desse território, na divisa entre os estados Arizona e Utah, encontra-se Monument Valley e suas pitorescas formações rochosas de arenito.

Foi nesse local que Ford decidiu rodar seu longa *No Tempo das Diligências* em 1939, após uma visita no ano anterior. No contexto da carreira dele, é importante lembrar que aquele era seu primeiro *western* em muito tempo. Ele não dirigia algo do gênero desde o *western* mudo *Três Homens Maus* (1926). Pode parecer incrível dizer isso hoje em dia, mas para um cineasta ambicioso e respeitável como Ford, filmar um *western* naquela época era uma atitude rara, corajosa até. Como lembra Mark Harris, o *western* até era (há muito tempo) parte essencial da produção de Hollywood: aproximadamente 20% da produção total, mas o gênero não era bem visto naquele tempo pelos líderes da indústria. A maioria dos *westerns* produzidos eram filmes “B”, de baixo orçamento e com menos de uma hora de duração, usados para completar sessões-dupla dos cinemas rurais americanos, considerados então o público-alvo do gênero. *No Tempo das Diligências* era diferente, pois era uma produção “A”, com diretor, elenco e roteirista de prestígio (por exemplo, Dudley Nichols já tinha ganhado um Oscar pelo roteiro de *O Delator*, dirigido por Ford em 1935)²⁵. O filme foi um sucesso e fez parte de uma leva de *westerns*, em 1939-40, que tornaram o gênero em algo prestigiado novamente pelos estúdios e criadores de ponta da indústria: *Aliança de Aço*, *Bandeirantes do Norte*, *Jesse James - Lenda de uma era sem lei*, *Uma Cidade que Surge*, *A Lei do Mais Forte*, *A Lei da Fronteira*, *Atire a Primeira Pedra*, *O Retorno de Frank James*, *A Última Fronteira*, *A Amazona de Tucson*, *Comando Negro*, *A estrada de Santa Fé* e *Caravana de Ouro*. É comum especialistas (críticos, estudiosos e cinéfilos) emitirem como fato a opinião de que *No Tempo das Diligências* foi a causa dessa renascença do gênero, algo que McBride descarta, já

²⁵ HARRIS, Mark. *Cinco Voltaram. Uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial*. Trad. Leonardo Alves. Rio de Janeiro: Objetiva. p. p. 66.

que muitas dessas produções já estavam sendo planejadas paralelamente a de Ford²⁶. Portanto, para McBride tudo não passou de uma simples sincronia de pensamento na indústria americana classe “A”.

Certamente Ford gostou tanto de filmar em Monument Valley que retornaria mais seis vezes: *Paixão dos Fortes*, *Sangue de Heróis*, *Legião Invencível*, *Rastros de Ódio*, *Audazes e Malditos* e *Crepúsculo de uma Raça*²⁷, de um total de 14 *westerns* feitos após a invenção do cinema falado²⁸. McBride observa a estranha ironia de que Ford, ao longo de sua carreira, associou o sonho americano de novas oportunidades a um local rochoso e estéril, similar à Irlanda que seus pais abandonaram, enquanto retratava o país de seus pais como uma terra verde e fértil (como *Depois do Vendaval*)²⁹.

McBride adiciona que ninguém tem certeza de como Ford soube do local. Em 1938, o local ainda não era ponto turístico, a estação de trem mais próxima ficava há quase 290 quilômetros e a região tinha apenas um telefone e um rádio. Os Navajos viviam em condições semelhantes a 1885 (quando o enredo do filme se passa). McBride conclui que mais importante que saber quem o trouxe a Monument Valley é que Ford levou Monument Valley a um público imenso no cinema³⁰.

Em compensação, a simpatia pelos índios na tela de cinema, ainda levaria um pouco mais de tempo para aparecer. McBride observa que os índios de *No Tempo das Diligências* são ferozes inimigos do homem branco³¹, ainda que isso seja preferível ao índio de *Ao Rufar dos Tambores* (também de 1939), que é caracterizado como “bom”, simplesmente por ser um animal doméstico dos brancos³². Os selvagens de *No Tempo das Diligências* ao menos têm dignidade. Na opinião de McBride, a melhor expressão da simpatia de Ford seria dada depois em *Sangue de Heróis* (1948) e sua expressão mais completa (ainda que discutível) em *Crepúsculo de uma Raça* (1964)³³.

²⁶ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 285.

²⁷ *Caravana de Bravos* e *Rio Bravo* às vezes são incorretamente citados como filmados lá.

²⁸ Se levarmos em conta sua fase muda, o número sobe para 54, entre os 140+ longas que dirigiu. Ford foi um especialista no gênero, mas não se limitou exclusivamente a ele.

²⁹ MCBRIDE, Joseph. *Op. cit.* 289-290.

³⁰ *Id. Ibid.* p. 288-289.

³¹ *Id. Ibid.* p. 291.

³² *Id. Ibid.* p. 307-308.

³³ *Id. Ibid.* p. 291.

Por que a mudança de atitude? Katherine Cliffton, uma assistente de longa data, disse que ele simplesmente passou a conhecê-los melhor³⁴. Sem dúvida, a relação com os Navajos, ao menos no início, era de trabalho, entre patrão e empregado. McBride comenta que, em *No Tempo das Diligências*, cada Navajo participante ganhou três dólares, muito menos do que extras e dublês em Hollywood ganhavam naquele tempo, mas muito mais do que ganhavam até então. O filme e as produções subsequentes de Ford revitalizaram economicamente a região. O salário dos Navajos ganhou aumentos sucessivos ao longo do tempo e Ford contribuía com doações financeiras regulares para a região, assim como doação de alimentos em tempos de crise (como na geada de 1948)³⁵. Uma relação mais próxima, de amizade até, pode ser deduzida em outros depoimentos. Ford ganhou cerimônias, além do nome indígena de “Natani Nez” (Líder Alto)³⁶ e continuou respeitado na região mesmo após o fim de sua carreira cinematográfica, em contraste com John Wayne, que deixou de ser bem quisto após suas declarações, nos anos 70, de que os índios foram egoístas em não dividir a terra com o homem branco no passado e por isso brancos não deviam nada a eles³⁷.

Em contraste com Wayne, Ford sempre deu declarações mais razoáveis sobre o assunto, ainda que discutíveis. Em mais de uma ocasião, fez paralelos na história das dificuldades indígenas com os irlandeses³⁸, dando declarações nesse sentido para a imprensa, e que sua “trilogia da cavalaria” entendia os dois lados do conflito, já que muitos soldados eram descendentes de irlandeses³⁹.

Isso não parece ter satisfeito seus detratores, algo que o crítico Tag Gallagher admite que o próprio Ford contribuiu quando disse que “matou mais índios que Custer...”⁴⁰ Para aqueles que gostam de *Quando é preciso ser homem* (1970), de Ralph Nelson, em que cada atrocidade dos brancos é contabilizada, nunca estarão satisfeitos com Ford”. A diferença, para Tag, é que “em *Quando é preciso ser homem*, os índios são estúpidos, ingênuos e semisselvagens, enquanto seus brancos são trogloditas com os quais podemos confortavelmente nos desassociar. Em contraste, os indígenas de *Sangue de Heróis* foram inteligentes e vitoriosos, enquanto os soldados – similares a nós mesmos – foram

³⁴ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 307-308.

³⁵ *Id. Ibid.* p. 295.

³⁶ *Id. Ibid.* p. 292.

³⁷ *Id. Ibid.* p. 296.

³⁸ *Id. Ibid.* p. 143.

³⁹ *Id. Ibid.* p. 291.

⁴⁰ GALLAGHER, Tag. *John Ford. The Man And His Films*. University of California Press, 1986, p. 430.

instrumentos inconscientes de seu condicionamento ideológico”⁴¹. E completa: “É confortável imaginar que genocídio é o produto de pessoas más e sádicas e mudar a culpa de um holocausto para longe de nós mesmos”⁴².

Por último, é preciso fazer a ressalva de que o relacionamento de Ford com os Navajos (e sua preferência por filmar sempre que possível em Monument Valley) também teve suas contrapartidas, ironicamente prejudicando seus filmes em termos de autenticidade. Raramente os personagens indígenas eram interpretados por atores indígenas da respectiva tribo desses personagens. Na verdade, os Navajos interpretaram para o diretor Sioux, Cheyennes, Arapahos etc., dependendo do roteiro. Isso provavelmente teve origem num incidente ocorrido durante as filmagens de *No Tempo das Diligências* (cujos índios são Apaches), quando os Navajos locais protestaram contra a inclusão de atores Apaches no elenco, pois Apaches e Navajos eram inimigos históricos⁴³. Independente desse fato, é improvável que essa fosse uma preocupação para o cineasta. Por exemplo, ao decidir os figurinos indígenas em *Rastros de Ódio*, rejeitou as vestes Comanches características por serem mais compatíveis com clima frio (e Monument Valley é um deserto) e de qualquer maneira, segundo consta, achava as vestes Navajos tradicionais mais bonitas esteticamente⁴⁴.

Portanto, a representação do índio no cinema de Ford tem pouca preocupação em ser autêntica. Sua representação corresponde a uma ideia de índio, seja a ideia do bom selvagem, seja do mau selvagem, ou algo no meio-termo. Essa é a principal razão pela qual os filmes de Ford não serão analisados neste estudo de um ponto de vista antropológico. Eles simplesmente não seriam aceitos nesse sentido pelos critérios contemporâneos. Pareceu-nos que, mais produtivo que uma análise repleta de censuras e objeções a cada erro de Ford nesse sentido, é entender como seu ponto de vista sobre os índios foi expresso cinematograficamente e como isso se transformou ao longo do tempo.

⁴¹ GALLAGHER, Tag. *John Ford. The Man And His Films*. University of California Press, 1986, p. 430.

⁴² *Id. Ibid. John Ford. The Man And His Films*. University of California Press, 1986. p. 431.

⁴³ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 294.

⁴⁴ *Id. Ibid. Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011. p. 566.

CAPÍTULO 2 – UM TEMPO DE TRANSFORMAÇÕES

Uma temática constante nos *westerns* de John Ford é o inevitável avanço do progresso e da civilização americana sobre o Velho Oeste. O progresso sempre chega, seja de trem (*Cavalo de Ferro*), seja de diligência (*No Tempo das Diligências*). Nesse processo há perdas e ganhos, mas todos são afetados pelas transformações que o tempo impõe à paisagem.

Portanto, não surpreende que os filmes que Ford fez sejam eles mesmos produtos conscientes ou inconscientes desse mesmo processo histórico de transformações da sociedade americana, refletindo à frente das câmeras as transformações que ocorreram atrás das câmeras. Por exemplo, Joseph McBride considera que *No Tempo das Diligências* pode ser entendido de múltiplas formas, desde uma justificativa para a doutrina do Destino Manifesto⁴⁵ (não por acaso, às vésperas da Segunda Guerra Mundial) a uma celebração dos valores igualitários do *New Deal*^{46,47}. Já Charles J. Maland concorda que o longa-metragem é uma defesa ideológica irrestrita do *New Deal*, associando-o à retórica mais inflamada do Presidente Roosevelt típica do fim dos anos 30, contra a elite econômica da época. Maland não acha coincidência que o personagem do banqueiro (ganancioso e nada prestativo) é um dos poucos sem qualquer traço positivo⁴⁸. Além do banqueiro, apenas os índios não têm quaisquer qualidades positivas, num irônico paralelo (proposital ou acidental?) entre um homem branco de alta classe e os grandes excluídos dos EUA. Ambos são inimigos da sociedade americana.

O *New Deal* ficou nos anos 30. Os filmes do pós-guerra de Ford passarão a ser tocados pelo tema da Guerra Fria entre os EUA e a União Soviética, ao menos segundo alguns críticos e teóricos. James Hoberman afirma que a “trilogia da Cavalaria” trata do papel da América no conflito (e que mais tarde seriam vitais para justificar a guerra do Vietnã): “mobilização, intervenção, militarismo, imperialismo, conflito racial, genocídio, a verdade da imagem

⁴⁵ Crença popular no século XIX de que o povo americano e suas instituições foram eleitos por Deus para civilizar o seu continente e, portanto, de que os colonizadores americanos deveriam se expandir pela América do Norte. Era seu dever e até seu “destino”.

⁴⁶ Tradução literal em português seria “novo acordo”. Foi o nome dado à série de programas implantados pelo governo do Presidente Franklin D. Roosevelt nos anos 30, com o objetivo de recuperar e reformar a economia norte-americana, prejudicada pela Grande Depressão.

⁴⁷ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 283.

⁴⁸ MALAND, Charles J. “Powered by a Ford?”. In: GRANT, Barry Keith (org.). *John Ford’s Stagecoach*. New York: Cambridge University Press, 2003, p. 62.

versus a verdade do fato"⁴⁹. Hoberman estende o tema da Guerra Fria para a motivação do protagonista de *Rastros de Ódio*, Ethan Edwards (John Wayne), que tenta salvar sua sobrinha da lavagem cerebral indígena matando-a⁵⁰ – “antes morta do que vermelha”⁵¹. McBride concorda em termos com essa visão, atribuindo mérito à riqueza de um filme que comporta tal variedade de significados alegóricos⁵², lembrando que o filme retrata uma minicomunidade forçada a escolher ser “vermelha ou morrer”⁵³. Entretanto, McBride também enxerga em filmes, como a “trilogia da Cavalaria” e outros posteriores, o reconhecimento de Ford à diversidade cultural americana. Cita como exemplo o sargento mexicano de *Sangue de Heróis*, os oficiais alemães de *Legião Invencível*, o capitão franco-americano de *Rio Bravo*, os soldados afro-americanos de *Audazes e Malditos*, o sargento polonês de *Crepúsculo de uma Raça* e até mesmo índios membros da Cavalaria em *Rio Bravo* (mesmo que a olhos contemporâneos eles pareçam traidores de seu próprio povo)⁵⁴. Por sinal, todos militares. Uma exceção aparente é Martin em *Rastros de Ódio*, um descendente de cherokees, galeses e ingleses – e civil. Mas mesmo nesse caso, McBride observa traços similares. Para ele, é Martin (Jeffrey Hunter, um ator irlandês-americano) e não Ethan, o supremacista branco, quem ganha estatura e progride ao longo do filme (e mata o vilão do filme no final). McBride enxerga nele o protagonista clássico de Ford, o intruso determinado a provar que pertence à sociedade dominante. O autor afirma que se Martin é tão amplamente aceito no desfecho do filme é por ter provado seu valor de forma tão heroica, da mesma forma como minorias nos EUA recorreram ao serviço militar como forma de ganhar aceitação⁵⁵.

Como se vê, provavelmente não é possível (e/ou desejável) reduzir a leitura de um filme a uma única alegoria. Os filmes de Ford aludem a muitos assuntos e preocupações típicos de sua época, como o *New Deal*, a Guerra Fria etc.. Mas, neste estudo, focaremos em questões ligadas ao racismo e à luta por direitos civis de minorias étnicas nos EUA, especificamente afro-americanos e indígenas. Um assunto bastante quente e controverso na sociedade americana no tempo de Ford.

⁴⁹ HOBERTMAN, J. *An army of phantoms: American movies and the making of the Cold War*. New York: The New Press, 2011, p. 210.

⁵⁰ *Id. Ibid.* p. 316-317.

⁵¹ Alusão ao *slogan* anticomunista da época, “*Better Dead Than Red*” de autoria desconhecida. “Vermelha” aqui também é um trocadilho com a expressão racista “peles-vermelhas”.

⁵² MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, 560.

⁵³ HOBERTMAN, J. *Op.Cit.*, p. 210.

⁵⁴ MCBRIDE, Joseph. *Op.Cit.*, p. 454.

⁵⁵ *Id. Ibid.* p. 562.

A luta por direitos civis foi uma história longa, percorrida vagarosamente em etapas. Pois, embora os afro-americanos tenham ganhado o direito de votar através da Décima Quinta Emenda à Constituição dos Estados Unidos, adotada em 1870 (o fim da escravidão foi estabelecido pela Décima Terceira em 1865), diversos estados reagiram à novidade aprovando suas próprias leis (instituído testes de alfabetismo para eleitores, por exemplo) que na prática restringiam maciçamente o voto afro-americano. Os nativo-americanos não tiveram sorte melhor. Só foram oficialmente reconhecidos como cidadãos a partir da Lei da Cidadania Indígena aprovada em 1924. Mas, assim como os afro-americanos, sofreram com o estabelecimento de restrições similares ao direito de votar. Em termos práticos, uma cidadania de segunda classe.

Isso não significa que essa opressão ocorreu de forma uniforme em todo o país. Aqui e ali, certas vitórias fora obtidas. Por exemplo, o primeiro afro-americano senador foi Hiram Rhodes Revels (1827–1901), pelo Mississippi (um estado Confederado durante a Guerra Civil) entre 1870 a 1871, enquanto o primeiro senador indígena foi Charles Curtis (1860–1936), eleito pelo Kansas (estado da União na Guerra Civil) em 1906. Curtis em particular teve uma carreira muito bem sucedida, tendo sido reeleito mais três vezes e até servido como vice de Herbert Hoover, Presidente dos Estados Unidos, durante seu mandato de 1929–1933.

As derrotas e os mecanismos de restrição contra minorias, entretanto, foram bem reais e não devem de forma alguma serem subestimadas. É possível encontrar ecos dessa luta histórica para removê-los na maneira como tais minorias foram retratadas (ou não) no cinema americano durante esse período. O documentário *Reel Injun* (Neil Diamond, 2009) resgata a memória de obras, como *The Silent Enemy* (H.P. Carver, 1930), um de diversos docudramas do cinema mudo dedicados a retratar com autenticidade como viviam os nativo-americanos. Faziam parte do gênero de etnografia de salvaguarda, registros daquilo que resta de uma cultura antes que esta desapareça, do qual o exemplo mais famoso deve ser *Nanook, o Esquimó* (Robert Flaherty, 1922). *Reel Injun* lamenta o fracasso financeiro desse gênero dedicado ao registro indígena e argumenta que a popularidade do *western* a partir dos anos 30, principalmente no cinema “B”, deve-se ao apelo básico a uma população que sofria com os efeitos da Grande Depressão. Os vastos horizontes, típicos do *western*, pareciam ofertar oportunidades de recomeço para uma população empobrecida. No caminho dessa segunda chance, estavam os inimigos, os índios. Matá-los no cinema era uma forma de exorcismo para o público.

Os índios como inimigos naturais e indiscutíveis do homem branco passaram a ser regra no gênero *western* (embora nem todo *western* conte com índios). Algumas fontes renomadas costumam creditar *Sangue de Heróis* como o primeiro filme a quebrar isso, em 1948, ou pelo menos acrescentar ambiguidades ao conflito, mas isso não é realmente correto. É difícil, mas possível, encontrar exceções no gênero em um período anterior. Em *A Grande Jornada* (Raoul Walsh, 1930), o personagem de John Wayne (logo ele!) quando perguntado se matara muitos índios respondia "que os índios eram seus amigos". Mais tarde ele negocia pacificamente uma passagem em segurança com uma tribo que encontra pelo caminho. Mais inusitado é *O Intrépido General Custer* (Raoul Walsh, 1941) biografia (pouco acurada) do general George Armstrong Custer, morto por uma coalizão de diferentes tribos numa batalha em 1876, talvez o maior símbolo de vitória indígena sobre a supremacia branca. No filme, Custer até expressa simpatia pelos índios, e o conflito fatal é retratado como um trágico fruto de interesses políticos e econômicos escusos. Sentimentos semelhantes podem ser vistos, de forma mais ampla e elaborada, em *Buffalo Bill* (William A. Wellman, 1944) biografia de William F. "Buffalo Bill" Cody, caçador (e, mais tarde, *showman* de sucesso) que dedicou boa parte da sua vida a apoiar os índios e a luta deles por direitos civis. No filme, mais uma vez são denunciados os interesses políticos e econômicos de Washington que motivam as guerras contra as tribos indígenas. Também podemos citar, já no pós-guerra, *Paixão Selvagem* (Jacques Tourneur, 1946), sobre uma comunidade vizinha a uma tribo indígena. Essa relação também termina de forma trágica: os índios atacam em retaliação a uma agressão de um dos brancos, dando a estes últimos a desculpa para descarregarem violentamente na tribo suas frustrações do dia a dia.

Sangue de Heróis, de Ford, que por sinal é fortemente inspirado na morte de Custer, é outro longa-metragem com desfecho violento, ainda que subvertendo levemente a tendência trágica dos supracitados. Afinal, os índios aqui têm toda razão em suas queixas – revoltando-se contra o que Hoberman classifica de exploração criminosa sancionada pelo governo⁵⁶ e saem vitoriosos. McBride o considera "o primeiro filme Hollywoodiano do pós-guerra a retratar os nativo-americanos como nobres, dignos e tratados injustamente"⁵⁷. O filme é guiado pela frustração de que o bom senso deveria prevalecer para impedir um mal maior, o

⁵⁶ HOBERTMAN, J. *An army of phantoms: American movies and the making of the Cold War*. New York: The New Press, 2011, p. 78.

⁵⁷ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 449.

que nunca ocorre. Hoberman observa como o respeito mútuo entre adversário é mais valorizado do que a força militar. Afinal, o verdadeiro conflito na trama é entre os oficiais Thursday (Henry Fonda) – que quer enfrentar os Apaches – e seu subalterno Kirby York (John Wayne), que prefere lidar com eles diplomaticamente. Também há um paralelo no lado indígena, com o sensato líder indígena Cochise se opondo aos métodos violentos do líder Geronimo⁵⁸. Para Hoberman, *Sangue de Heróis* revira as convenções do *western* com noções de tolerância racial, tornando-se companheiros de filmes Hollywoodianos lançados no ano anterior: *Rancor* (Edward Dmytryk, 1947) e *A Luz é para Todos* (Elia Kazan, 1947) que lidam com antissemitismo, e dos filmes lançados no ano seguinte: *O que a Carne Herda* (Elia Kazan, 1949), *Lost Boundaries* (Alfred L. Werker, 1949) e *O Clamor Humano* (Mark Robson, 1949)⁵⁹, além de *O Mundo não Perdoa* (Clarence Brown, 1949),⁶⁰ que tratam de uma forma ou de outro sobre as dificuldades dos afro-americanos. Hoberman não discute os méritos cinematográficos específicos de cada um desses filmes (nem mesmo os méritos ou autenticidade de como as minorias foram representadas), mas acha significativo que pelo menos três – *A Luz é para Todos*, *O que a Carne Herda*, e *O Clamor Humano* – foram um sucesso de bilheteria⁶¹. Ele também observa que certos setores mais à esquerda não viam esses esforços com bons olhos. Para o Partido Comunista dos Estados Unidos (CPUSA), tais filmes eram apenas outra maneira de impor a ideologia oficial, só que dessa vez seduzindo as minorias⁶². Definitivamente algo parecia estar mudando aos poucos no cinema americano e talvez na sociedade também. É sempre perigoso atribuir explicações de causa e efeito para transformações sociais e culturais complexas (e é preciso ressaltar que estamos falando de um punhado de filmes, não de uma produção maciça), mas talvez a maior participação de minorias (negros e nativo-americanos, mas não só) na Segunda Guerra ou o confronto contra nazistas e seus ideais de supremacia racial, tenha sido o começo de uma lenta e dolorosa autorreflexão. No ano seguinte, estrearia *O Ódio é Cego* (Joseph L. Mankiewicz, 1950), protagonizado por Sidney Poitier em seu primeiro papel no cinema. No mesmo ano, começava na vida real a Guerra da Coreia, que serviria de cenário para o filme de guerra *Capacete de Aço* (Samuel Fuller, 1951) e para que seu diretor (e produtor e roteirista) Fuller

⁵⁸ HOBERTMAN, J. *An army of phantoms: American movies and the making of the Cold War*. New York: The New Press, 2011, p. 78.

⁵⁹ *Id. Ibid.* p. 78.

⁶⁰ *Id. Ibid.* p. 101.

⁶¹ *Id. Ibid.* p. 101.

⁶² *Id. Ibid.* p. 102.

discutir disfarçadamente integração racial, já que um dos personagens principais é um soldado afro-americano que trabalha com brancos e é desprezado por alguns deles.

Quanto aos nativo-americanos, 1950 foi um ano importante, pois foi o lançamento de *Flechas de Fogo* (Delmer Daves, 1950), *western* estrelado por James Stewart dramatizando a história real do acordo de paz entre brancos e Apaches, negociados por Tom Jeffords (Stewart) e Cochise. O filme foi um grande sucesso de bilheteria e marcaria o começo de um novo ciclo de *westerns*, que repensavam o conflito entre brancos e nativo-americanos. Contudo, nem todos enxergaram assim: o *Daily Worker*, jornal do CPUSA, criticou *Flechas de Fogo* por caracterizar Cochise como sensato e Geronimo como um revoltado irresponsável. Melhor filme para o jornal era *O Caminho do Diabo* (Anthony Mann, 1950), cujo protagonista era um índio (ainda que interpretado pelo branco Robert Taylor; aliás, quase todos os índios de *Flechas de Fogo* foram interpretados por brancos também) que parte para a luta armada contra o *status quo*. Ao contrário de *Flechas*, *O Caminho do Diabo* foi um fracasso de bilheteria⁶³.

Joseph McBride ressalta que os índios continuariam a ser estereotipados nos anos 50, mas um número significativo de *westerns* liberais foram produzidos até 1956. McBride dá como exemplos *O Homem de Bronze* (Michael Curtiz, 1951; que não é um *western* por sinal), *O Último Bravo* (Robert Aldrich, 1954), *A Lei do Bravo* (Robert D. Webb, 1955) e *A Última Caçada* (Richard Brooks, 1956). Também observa que preconceito contra outros grupos étnicos foram explorados em filmes, como *A Intrusa* (King Vidor, 1952), *Conspiração do Silêncio* (John Sturges, 1955), *Suplício de uma Saudade* (Henry King, 1955) e *Assim Caminha a Humanidade* (George Stevens 1956)⁶⁴. A estes exemplos de McBride também podemos acrescentar George Sherman, que dirigiu muitos *westerns* pró-índigenas nos anos 50 (todos “B”, pouco lembrados atualmente), praticamente um especialista em *westerns* liberais. Talvez James Hoberman tenha razão quando afirma que os *westerns* do pós-guerra se tornaram a maneira como a América explica-se a si mesma. Para ele, nos anos 50, todo *western* era “parte eleição presidencial, parte jogo de *baseball*”⁶⁵, ou seja pretexto para discussões ideológicas sobre como são ou deveriam ser os EUA. Enquanto isso, *westerns* pró-índigenas continuaram a ser produzidos após 1956, como *Renegando o meu Sangue* (Samuel

⁶³ HOBERMAN, J. *An army of phantoms: American movies and the making of the Cold War*. New York: The New Press, 2011, p. 138.

⁶⁴ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 560.

⁶⁵ HOBERMAN, J. *Op. cit.* p. 210.

Fuller, 1957), *O Homem dos Olhos Frios* (Anthony Mann, 1957), e assim por diante, mas McBride considera este ano muito importante: 1956 é a estreia de outro marco do gênero, *Rastros de Ódio*, de Ford. McBride lembra que no tempo em que *Rastros* foi escrito e produzido, os direitos civis substituíram o anticomunismo como o grande campo de batalha doméstico. Em 1954, a Suprema Corte banuiu a segregação nas escolas públicas (*Brown v. Board of Education*), o que por sua vez deu novo gás ao movimento dos Direitos Civis. Em 1955, Rosa Parks foi presa em Montgomery, Alabama, por se recusar a ceder seu banco no ônibus para um passageiro branco, o que por sua vez resultou no boicote aos ônibus municipais liderado por Dr. Martin Luther King Jr. Todos esses acontecimentos históricos ainda estavam em andamento quando *Rastros* estreou⁶⁶.

A trama de *Rastros de Ódio* começa, em 1868, no Texas: Ethan Edwards (Wayne) um ex-soldado confederado retorna à sua família após uma longa ausência. No dia seguinte, eles são massacrados por Comanches, exceto por sua jovem sobrinha Debbie. O homem passa os próximos cinco anos em busca da criança sequestrada, auxiliado pelo sobrinho adotivo e parcialmente indígena, Martin Pawley (Hunter). Quando percebe que Debbie (Natalie Wood) tornou-se uma mulher indígena, seu objetivo muda de resgate para assassinato. No final, ele a encontra, mas não consegue matá-la e o trio retorna ao lar. Hoberman o considera o *western* mais radical de John Ford⁶⁷. Citando o teórico Brian Henderson, Hoberman analisa que o longa-metragem manifesta preocupação com a questão indígena. Martin é índio? Debbie? E quanto a Ethan? Ele observa que até mesmo o Comanche vilão Scar é interpretado pelo alemão Henry Brandon, uma escolha que parece aludir a um passado de miscigenação. Fica a questão: então quem é americano⁶⁸? Parafrazeando Henderson, a questão era extremamente relevante por causa do momento histórico dos EUA. O filme foi concebido, produzido e lançado na sequência da decisão da Suprema Corte de banir a segregação nas escolas públicas – uma decisão cuja contestação (enorme e histórica) em numerosos estados foi alimentada pelo medo da mistura racial. Para Henderson, a relação Ethan-Martin e suas discussões sobre como agir com Debbie refletem essas reações⁶⁹.

⁶⁶ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 560.

⁶⁷ HOBERMAN, J. *An army of phantoms: American movies and the making of the Cold War*. New York: The New Press, 2011, p. 313.

⁶⁸ *Id. Ibid.* p. 320.

⁶⁹ *Id. Ibid.* p. 320.

McBride também cita Henderson, mas de forma mais crítica. Ele considera discutível a afirmação de Henderson de que as relações entre índios e brancos no filme são metáforas para a relação entre negros e brancos (um ponto de vista similar ao documentário *Reel Injun*, de índios como metáfora para outras minorias). Para McBride, esse argumento nega tanto a importância do povo indígena quanto seu quase genocídio, além de ignorar o fato de que nativo-americanos estavam vivos em 1956 e tinham suas próprias lutas. Ou seja, Ford não queria passar uma etnia por outra, até porque ambas têm uma longa presença em sua filmografia. Ainda assim, McBride concede que Henderson tenha alguma razão. Ao retratar o medo dos brancos de miscigenação em 1868, Ford teria tocado em ansiedades raciais mais contemporâneas⁷⁰. Hoberman comenta que, quando o filme termina, Debbie e Martin (“uma comunista e um contestador leal”) reintegram-se à civilização branca, enquanto Ethan permanece do lado de fora da casa, como se o supremacista branco aceitasse a decisão de uma Suprema Corte e compreende-se que ali não é mais seu lugar – ao menos na tela de cinema era bom acreditar nisso⁷¹. Na vida real, 1956 foi o ano que a Suprema Corte rejeitou o último apelo de Montgomery, decretando a vitória dos boicotes de ônibus⁷².

McBride considera Ethan “homem numa busca incessante por algo que nunca encontrará”, o representante do próprio diretor no filme. *Rastros de Ódio* permitiu ao cineasta explorar seus sentimentos sobre raça, sexualidade e sua própria condição de irlandês-americano. Dali em diante, a temática racial se intensificaria na carreira de Ford, e seria retratada em filmes como *Audazes e Malditos* (1960), *Terra Bruta* (1961), *O Aventureiro do Pacífico* (1963) e *7 Mulheres* (1966)⁷³, assim como também podemos adicionar por conta própria *O Último Hurrah*, de 1958. Ford deliberadamente buscou em seus anos remanescentes encontrar histórias sobre grupos que ele geralmente tinha relegado ao *status* de coadjuvantes – negros, índios e mulheres – dando-lhes os papéis de protagonistas⁷⁴. Um ano antes da carreira de Ford encerrar oficialmente, o Presidente Lyndon B. Johnson assinou, em 1965, a *Voting Rights Act* (VRA), legislação federal que proíbe discriminação racial eleitoral e punha fim a quaisquer restrições estaduais nesse sentido. Embora percebida como uma vitória dos direitos civis pelos afro-americanos, a VRA beneficia todas as minorias, incluindo nativo-americanos.

⁷⁰ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 560.

⁷¹ HOBERMAN, J. *An army of phantoms: American movies and the making of the Cold War*. New York: The New Press, 2011, p. 321.

⁷² *Id. Ibid.* p. 329.

⁷³ MCBRIDE, Joseph. *Op.Cit.*, p. 559.

⁷⁴ *Id. Ibid.* p. 604-605.

CAPÍTULO 3 – JOHN FORD, UM AUTOR NO CINEMA?

Uma ideia constantemente mencionada neste estudo é que John Ford é um autor no cinema. Em parte, porque discutimos neste trabalho como um aspecto bem específico de seus filmes (seu ponto de vista sobre a questão indígena norte-americana) foi representado na tela, bem como as nuances e transformações pelas quais esse ponto de vista se deu com o passar do tempo. Com isso, o conceito de autor no cinema torna-se uma ferramenta útil para discussões mais ricas sobre sua filmografia, inclusive sobre como seu ponto de vista sobre os índios se manifestou em seus filmes. Então se faz necessário entender de forma mais detalhada o que é o conjunto de ideias conhecido como política dos autores (às vezes teoria), como esse conjunto surgiu, além de suas diferentes definições e controvérsias estéticas e políticas. Assim compreenderemos melhor que tipo de autor é John Ford e como sua personalidade marcou as escolhas estéticas ao longo de sua carreira, especialmente na questão indígena.

Para chegarmos a uma definição sobre a teoria do autor, é importante entender como ela surgiu. Aqui esbarramos numa dificuldade, pois é possível argumentar que, longe de ser uma invenção ou uma fórmula criada numa data específica por um fundador específico, a noção de autoria esteve sempre presente desde os primórdios do cinema. Por exemplo, Stephen Crofts argumenta que já é possível distinguir uma discussão sobre “protoautorismo”⁷⁵ a respeito dos filmes mudos de Griffith, Chaplin, Eisenstein e outros. Diretores que possuíam de forma empírica uma liberdade criativa maior do que a média dos diretores trabalhando em Hollywood.

Mas é na França, após o fim da Segunda Guerra Mundial, que Crofts identifica o surgimento do autorismo de forma mais sistêmica e também controversa. O fim do governo Vichy⁷⁶ na França possibilitou a entrada de diversos filmes americanos bloqueados há anos no mercado francês. Isso permitiu a proliferação de cineclubes para dar conta da demanda, exibindo filmes americanos recentes e nem tão recentes assim, o que por sua vez criou um ambiente propício a uma análise mais ampla da história do cinema hollywoodiano. De certa forma, a história de como o conceito de cinema de autor foi estabelecido na França se

⁷⁵ CROFTS, Stephen “*Authorship and Hollywood*”. In: HILL, John e GIBSON, Pamela Church (org.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press Inc., 1998, p. 312.

⁷⁶ Estado cliente francês do regime nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Extinto em 1944 quando os Aliados liberaram toda a França.

confunde com a própria história do cinema americano. Então, a partir dos anos 50, revistas, como *Cahiers Du Cinéma* e *Positif*, começaram a defender o autorismo no cinema. Em contraste com o “protoautorismo”, o autorismo francês era mais diversificado em ídolos, voltado principalmente (mas não exclusivamente) para os diretores do cinema americano da época: Howard Hawks, Hitchcock, Fritz Lang, Nicholas Ray e tantos outros. Esses cineastas muitas vezes tinham pouca ou nenhuma influência nos roteiros que filmavam, mas isso não importava nas discussões críticas, que enfatizavam a assinatura visual desses criadores americanos, o estilo deles ao filmar. Conforme define Jean-Claude Bernardet: “Pelo enquadramento ou direção dos atores, um diretor pode enfatizar certas coisas e diminuir outras”⁷⁷. A expressão *mise en scène*⁷⁸ passa a ser empregada com cada vez mais frequência por essas revistas francesas.

Uma definição possível para *mise en scène*, sua explicação e aplicação prática, é dada por Luiz Carlos Oliveira Jr.: lembrando que a origem da expressão é uma prática teatral, trata-se de “(...) colocar os corpos em relação no espaço e de evidenciar a presença do homem no mundo ao registrá-lo em meio a ações, cenários e objetos (...)”⁷⁹. É uma boa definição para o contexto de cinema da época⁸⁰, na qual os críticos da *Cahiers* buscavam afirmar que a visão de mundo de um diretor era expressa através da forma cinematográfica (enquadramentos, movimentos de câmera, montagem etc.). “Se um cineasta é um autor, é porque seus filmes só fazem sentido no e pelo movimento interno da *mise en scène*”⁸¹. A *mise en scène* torna-se a principal arma teórica desses críticos para defenderem sua polêmica política dos autores. De fato, a política e sua teoria nunca foram plenamente aceitas. No Brasil, um notório detrator foi José Lino Grünewald⁸². Mesmo admitindo que alguns diretores se destacavam mais do que outros (e inclusive tendo seus próprios favoritos, não necessariamente de acordo com as preferências da *Cahiers* ou *Positif*), a realidade industrial do cinema era um fato e tão ou mais importante que as vontades individuais dos cineastas eram suas equipes técnicas (fotógrafos,

⁷⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *O Que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006, p. 66.

⁷⁸ CROFTS, Stephen “*Authorship and Hollywood*”. In: HILL, John e GIBSON, Pamela Church (org.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press Inc., 1998, p. 313.

⁷⁹ OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos. *A Mise en Scène no Cinema: Do Clássico ao Cinema de Fluxo*. Campinas: Papyrus, 2013, p. 08.

⁸⁰ Oliveira em seu estudo definirá outros tipos de *mise en scène* aplicáveis a estilos cinematográficos mais modernos e até contemporâneos, que não interessam a este trabalho.

⁸¹ OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos. *Op.Cit.* p. 08.

⁸² Provavelmente mais conhecido como poeta, Grünewald também foi um importante crítico de cinema.

editores etc.)⁸³. De fato, poucos parecem se incomodar em usar palavras, como “arte” e “autor” para o cinema europeu, ou na verdade qualquer cinema não hollywoodiano. É justamente a aplicação do conceito de autoria em cima de produtos criados no seio da indústria americana que incomoda, afinal, sempre há uma desconfiança intelectual sobre o que qualquer indústria produz. No caso da indústria cinematográfica americana, Ismail Xavier expressa a desconfiança de muitos quando diz: “A meu ver, o problema básico em torno da produção de Hollywood não está no fato de existir uma fabricação; mas está no método desta fabricação e na articulação deste método com os interesses dos donos da indústria (ou com os imperativos da ideologia burguesa).⁸⁴”

Outro contestador da política dos autores no Brasil é Bernardet. Ao definir o método da crítica francesa (ou à francesa), ele é preciso tanto nos seus pontos fortes quanto nos perigos de enxergar os filmes de um diretor de forma muito restritiva, ignorando tudo aquilo que escapa de uma visão idealizada dos ídolos analisados: “É necessário que o autor se repita, ou é necessário que o crítico interprete sua obra como um sistema de repetições, ou trabalhe sobre as repetições da obra, identificando essas repetições com a obra. Quero dizer que o crítico poderá desprezar ou não perceber elementos que não se enquadrem nesse sistema de redundâncias. Um pouco como se sobrepusessem os filmes, uns em cima dos outros, para verificar o que há de coincidente neles. A matriz surge desse trabalho de decantação, que nos leva ao que poderíamos chamar um *arquefilme*”⁸⁵. Essa matriz (ou *arquefilme*) é uma miragem, um ideal irreal, que mesmo quando se manifesta num filme em todo seu esplendor, “não é esse filme, não coincide com ele”⁸⁶.

Nesse momento, é preciso separar o sentido das expressões teoria do autor de política dos autores, muita vezes usadas de forma inconsequente como sinônimas. Andrew Sarris aponta que a política dos autores da *Cahiers* consistia basicamente de ser a favor de alguns diretores e contra outros⁸⁷. Portanto, a revista não se limitava a declarar que diretores eram autores no cinema, mas também a apontar quais diretores eram autores ou autores bons (em

⁸³ GRÜNEWALD, José Lino. “Primavera - um clássico do cinema”. In: CASTRO, Ruy (org.). Um Filme É um Filme: O Cinema de Vanguarda dos Anos 60. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 178-179.

⁸⁴ XAVIER, Ismail. “O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência”. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 43.

⁸⁵ BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 37-38.

⁸⁶ *Id. Ibid.* p. 60.

⁸⁷ SARRIS, Andrew. *The American Cinema: directors and directions, 1929-1968*. 1ª Ed. Da Capo Press edition, 1996, p. 27.

termos qualitativos) no cinema, em detrimento de tantos outros. Ou seja, buscava eleger seus favoritos à invejada condição de autor no cinema. De fato, a política dos autores muitas vezes soa como... política ou clubismo (compreensível, se lembrarmos suas origens nos cineclubes). Nem todos concordavam com os eleitos da *Cahiers*. Por exemplo, os primeiros anos do autorismo francês foram marcados pela rivalidade com a revista *Positif*. Segundo Crofts, a concorrente da *Cahiers* tinha uma nítida tendência política mais à esquerda e favorecia cineastas de esquerda e com um ponto de vista mais pessimista em relação ao mundo⁸⁸.

Talvez o principal responsável por separar oficialmente os conceitos de teoria do autor do de política dos autores tenha sido mesmo o crítico americano Andrew Sarris. Crofts o aponta como o principal responsável por trazer as ideias de autorismo francês para os EUA, a partir de um artigo publicado por ele na revista *Film Culture* em 1962, com o diferencial de que ali ele deixava ou tentava deixar de lado a política de favorecimento de alguns cineastas por outros. Sarris defendeu que, ao contrário do que a *Cahiers* pregava, nem sempre um diretor ruim fará filmes ruins⁸⁹.

Na verdade, para Sarris um diretor ruim pode perfeitamente fazer bons filmes. Só que na maior parte do tempo não é isso que acontece e um diretor ruim é alguém cujo currículo conta com mais obras ruins do que boas. Obviamente o inverso também é verdadeiro e um bom ou grande diretor é aquele cuja carreira tem mais filmes bons ou grandes do que equívocos. Portanto, a carreira de um cineasta evoluía, podendo tomar rumos positivos e/ou negativos com o passar do tempo. Para ele, a teoria do autor é uma teoria de história fílmica ao invés de uma profecia fílmica. Preservar e/ou resgatar o passado tem uma importância talvez até maior do que olhar para o presente e/ou tentar adivinhar o futuro do cinema. Sarris publicaria essas e outras ideias sobre a teoria do autor de forma revisada e mais organizada anos mais tarde (1968 para ser preciso)⁹⁰ e as revisaria de novo em um artigo no qual define que um grande diretor, segundo a teoria, precisa de habilidade técnica, estilo pessoal e “significado interior” – definido como a tensão entre a personalidade do diretor e a tensão do material com o qual trabalha – um conceito próximo da *mise en scène*⁹¹.

⁸⁸ CROFTS, Stephen “*Authorship and Hollywood*”. In: HILL, John e GIBSON, Pamela Church (org.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press Inc., 1998, p. 314.

⁸⁹ *Id. Ibid.* p. 314.

⁹⁰ SARRIS, Andrew. *Op. cit.* p. 26.

⁹¹ SARRIS, Andrew. *The Primal Screen : Essays on Film and Related Subjects*. New York: Simon and Schuster, 1973, p. 49-51.

A principal resposta de Sarris para os detratores da teoria que ressaltavam o caráter coletivo do cinema (e fabril de Hollywood) como objeção ao conceito do diretor ser o autor era que: “coletividade não é necessariamente impessoalidade (...) a personalidade mais forte deveria ser a do diretor, e é quando o diretor domina o filme que o cinema chega o mais perto de refletir a personalidade de um único artista”⁹². Até mesmo as infames e notórias interferências de produtores na montagem final de um filme teriam pouca importância já que estes interferiam mais no enredo do filme do que no estilo visual deste, a *mise en scène*⁹³. Aparentemente a autoria de um cineasta é um talismã mágico capaz de sobreviver a qualquer catástrofe, um evidente otimismo infundado que soa mais como credence do que uma posição fundamentada.

O impacto da teoria do autor (Sarris) e da política dos autores (*Cahiers*) não pode ser subestimado, tanto no plano das discussões teóricas quanto no das realizações. Um bom exemplo disso é Peter Bogdanovich⁹⁴, que, além de cineasta, já exerceu as funções de jornalista e crítico de cinema. Segundo ele, o diretor está no comando e de certa forma é o primeiro público do filme que está sendo rodado. “Muita coisa depende dessa primeira reação, ela impregna todos os aspectos do filme, tanto a frente quanto atrás das câmeras”. Bogdanovich revela ser partidário da teoria do autor francesa: em suas palavras, o quanto um filme revela da pessoa que mais o controlou. Acrescenta que prefere os filmes nos quais se pode reconhecer a personalidade de quem o fez, do mesmo modo que se reconhece a mão do pintor quadro a quadro⁹⁵.

Já o legado teórico de Andrew Sarris é celebrado por pensadores, como Dave Kehr. Segundo Kehr, os melhores filmes para Sarris eram aqueles que refletiam a sensibilidade de seu diretor, que seria o verdadeiro artista e, ao menos nos melhores casos, conseguia conjugar todos os elementos humanos e culturais em uma visão distinta. Kehr lembra que, no começo dos anos 70, essa noção de autoria por si só não era controversa – era uma noção aceita desde os tempos de D. W. Griffith. Polêmica, entretanto, eram o respeito e a defesa que Sarris dava

⁹² *Id. Ibid.* p. 24.

⁹³ *Id. Ibid.* p. 31.

⁹⁴ Seu primeiro longa-metragem é *Na Mira da Morte* (1968). Já dirigiu mais de 15 longas e é considerado uma das figuras-chave da Nova Hollywood.

⁹⁵ BOGDANOVICH, Peter. *Afinal, Quem Faz Os Filmes*. Trad. Henrique W. Leão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 21-22.

ao produto vulgar hollywoodiano, julgando-o digno de importância artística. Para Kehr, sugerir que *Vertigo* (Hitchcock), *Rastros de Ódio* (Ford) e *Mortalmente Perigosa* (Joseph H. Lewis) eram algo a mais do que óbvios caça-níqueis era desafiar um sistema de crenças enraizado: “(...) que cinema europeu era mais maduro intelectualmente e emocionalmente; que a elite literária da Costa Leste dos EUA era superior aos cinéfilos da Costa Oeste”. Kehr acha significativo que uma das maiores oponentes da teoria do autor, Pauline Kael, também tinha seus diretores preferidos e, mais significativo ainda, ela preferisse "não Hitchcock e Ford, mas Brian De Palma e Philip Kaufman", optando pelas imitações autoconscientes ao artigo genuíno. Kehr afirma que *The American Cinema* celebrava um sistema que chegava ao fim, os estúdios da Hollywood clássica (o último Ford é de 1966⁹⁶), que para o bem ou para o mal funcionavam como uma linha de montagem. Dali em diante, Hollywood funcionaria como um cassino, apostando no desconhecido⁹⁷. Mas isso é outra história, que escapa aos propósitos deste trabalho.

Onde, ou melhor, como o cinema de John Ford se encaixa nessa discussão sobre a teoria do autor? Sem dúvida, para críticos, como Andrew Sarris e Dave Kehr, o diretor John Ford é um autor, e um dos maiores. Mas talvez quem melhor tenha se debruçado sobre esse tema em particular, e sobre a carreira de Ford, tenha sido o crítico Tag Gallagher. Ele não demonstra o mesmo entusiasmo que Sarris tem pela teoria do autor, reconhecendo argumentos de detratores da teoria, como de que a noção de um diretor em Hollywood como autor é discutível e complexa, já que raramente escolhiam roteiros, elenco etc. Gallagher considera isso bastante importante, pois apenas se o diretor conseguir, de uma forma ou de outra, impuser sua vontade sobre os vários outros contribuidores para o filme é que ele pode ser chamado de um autor. Contudo, Gallagher não tem dúvidas de que Ford seja um autor. Para ele, Ford teve a sorte de começar sua carreira num estúdio (Universal) e época favoráveis à autoridade dos diretores. Anos mais tarde, quando isso mudou, Ford passou a trabalhar na Fox onde teria mais liberdade, um padrão de comportamento que se repetiu ao longo da vida. Gallagher ainda indica outros fatores de bastidores que contribuíram para sua liberdade: seu talento político (amizade com atores famosos e outros membros da indústria), e repetidos sucessos de bilheteria abriram muitas portas. Gallagher também considera importante que ele trabalhava supervisionando roteiristas desde a pré-produção (algo incomum para um diretor

⁹⁶ Mesmo ano do fim do Hays Code, rígido código de censura. Os filmes posteriores seriam marcados por uma maior liberdade temática e de linguagem.

⁹⁷ KEHR, Dave. *When Movies Mattered: Reviews from a Transformative Decade*. Chicago: The University of Chicago Press, 2011, p. 05-06.

em Hollywood) e que costumava usar a mesma equipe de técnicos diversos (roteiristas, fotógrafos, editores etc.) por anos, às vezes décadas, e que sabiam o que ele queria⁹⁸. O autorismo de Ford então floresceu não apenas por conta de seu talento e fatores abstratos e místicos que Sarris defende, como também por sua habilidade concreta em lidar com os bastidores da indústria do cinema.

Talvez seja útil retornarmos a uma última ressalva feita por Stephen Crofts ao autorismo, pois ela afeta diretamente este estudo. Crofts aponta para o fato de que diretores estão tão sujeitos a transformações sociais quanto qualquer um. Ele usa como exemplo justamente a maneira como Ford retratou índios de forma cada vez mais positiva ao longo de sua carreira. Mais do que apenas uma mudança de mentalidade pessoal de Ford (perspectiva tipicamente autorista), certamente não é coincidência de que ela é paralela à luta por direitos civis nos EUA nesse mesmo período, que acarretaram em diversas mudanças políticas e de mentalidade na sociedade americana⁹⁹. Como se vê, a teoria do autor no cinema está longe de ser um caminho fechado. Pelo contrário, é uma estrada longa e com muitas ramificações.

⁹⁸ GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986, p. 457-458.

⁹⁹ CROFTS, Stephen “*Authorship and Hollywood*”. In: HILL, John e GIBSON, Pamela Church (org.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press Inc., 1998, p. 320.

PARTE 2 – À FRENTE DAS CÂMERAS

CAPÍTULO 4 – O CAVALO DE FERRO (1924)

O Cavalo de Ferro (1924) é um marco na carreira de Ford por vários motivos, inclusive os profissionais: foi sua maior e mais cara produção até então, custando 280 mil dólares e rendendo mundialmente mais de 2 milhões de dólares (ambos os valores citados são da época). Foi um dos maiores sucessos de bilheteria da época¹⁰⁰, tornando Ford conhecido internacionalmente e elevando o prestígio da Fox (por exemplo, foi a primeira produção desse estúdio a ser exibida nos cinemas da Broadway¹⁰¹). As críticas na época foram positivas: a crítica da *Variety* elogiou a garra do diretor e sua condução dos atores; já a da *New York Times* exaltou sua imaginação¹⁰².

Contudo, as críticas contemporâneas ou mesmo aquelas feitas algumas décadas depois (críticas autoristas, claro) são sem dúvida ainda positivas, mas tendem a ser mais frias e comedidas. Para o papa da política dos autores nos EUA, Andrew Sarris, “se Ford tivesse morrido em 1929, ele teria sido apenas uma nota de rodapé na história filmica”¹⁰³, segundo ele, devido a *O Cavalo de Ferro* (1924) e *Os Quatro Filhos* (1928) os únicos mudos de algum valor do diretor – um elogio um tanto ambíguo, já uma citação no rodapé não é algo de destaque. Sarris prefere sua carreira posterior, especialmente a partir de 1939. Ainda sobre *O Cavalo de Ferro*, Sarris ainda afirma que o trabalho não é uma revelação em si, mas há momentos privilegiados que pertencem apenas a Ford¹⁰⁴. Tag Gallagher demonstra um nível similar de entusiasmo contido, dedicando apenas alguns parágrafos para em seguida lamentar que *Três Homens Maus* (1926)¹⁰⁵, tenha sido um fracasso de bilheteria, já que, segundo ele, “é um filme muito melhor sob qualquer critério”¹⁰⁶. Por sinal, Joseph McBride é outro que

¹⁰⁰ GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986. p. 32 e 498.

¹⁰¹ *Id. Ibid.* p. 32.

¹⁰² MALAND, Charles J. “From Aesthete to Pappy”. In: STUCLAR, Gaylyn e BERNSTEIN, Matthew (org.). *John Ford made westerns: filming the legend in the sound era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 224.

¹⁰³ “If John Ford had died or retired at the end of 1929, he would have deserved at most a footnote in film history”. Tradução do autor. SARRIS, Andrew. *The American Cinema: directors and directions, 1929-1968*. 1ª Ed. Da Capo Press edition, 1996, p. 44.

¹⁰⁴ *Id. Ibid.* p. 44.

¹⁰⁵ Um *western* sem índios, portanto, pouco relevante para os propósitos deste estudo e que por isso não será analisado em detalhes aqui.

¹⁰⁶ “(...) 3 Bad Men is a far better picture by any standard”. Tradução do autor. GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986. p. 32.

também prefere *Três Homens Maus*: “esplêndido e menos pretencioso”¹⁰⁷. McBride é particularmente crítico do trio de protagonistas de *O Cavalo de Ferro* (herói, vilão, mocinha), julgando-os desinteressantes¹⁰⁸, enquanto o filme em si é “uma peça de museu”¹⁰⁹, quando contrastado com outros, como *Puro Sangue* (1925)¹¹⁰.

Algo no épico ferroviário de Ford desperta nos críticos mais modernos uma admiração pontuada por ressalvas. Talvez estas afirmações de McBride sejam esclarecedoras: “Como uma abordagem inicial de Ford para a história americana, *O Cavalo de Ferro* antecede as obras-primas da maturidade”¹¹¹. Para McBride, Ford teria aprendido muito com os erros e acertos de *O Cavalo de Ferro* e o resultado foi “*Três Homens Maus*, o filme mudo que mais claramente aponta para os pontos fortes de suas obras-primas da maturidade”¹¹². Ou seja, este seria uma obra mais próxima dos longas-metragens mais queridos e analisados de sua carreira, enquanto *Cavalo* nem tanto assim. Uma perspectiva autorista, sem dúvida. É como se o brilho do filme estivesse sendo sempre ofuscado por uma luz mais forte, a luz projetada pela carreira posterior do cineasta. Conforme observa Jean-Claude Bernardet sobre o método crítico autorista: “É necessário que o autor se repita, ou é necessário que o crítico interprete sua obra como um sistema de repetições, ou trabalhe sobre as repetições da obra, identificando essas repetições com a obra. Quero dizer que o crítico poderá desprezar ou não perceber elementos que não se enquadrem nesse sistema de redundâncias. Um pouco como se sobrepusessem os filmes, uns em cima dos outros, para verificar o que há de coincidente neles. A matriz surge desse trabalho de decantação, que nos leva ao que poderíamos chamar um *arquefilme*”¹¹³. Com isso em mente, o caso de *Cavalo de Ferro* é que ele não se encaixa tão bem no que seria o arquefilme de Ford.

É possível que todos esses estudiosos tenham sua parcela de razão e que *Cavalo de Ferro* seja inferior em termos de qualidade se comparado às obras mais famosas e relevantes

¹⁰⁷ “a splendid but less pretentious film”. Tradução do autor. MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 144.

¹⁰⁸ *Id. Ibid.* p. 146.

¹⁰⁹ “while *The Iron Horse*, for all its spectacle, plays more like a museum piece”. Tradução do autor. *Id. Ibid.* p. 155.

¹¹⁰ *Id. Ibid.* p. 155.

¹¹¹ “As Ford’s first full-blown treatment of American history, *The Iron Horse* prefigures the masterpieces of his maturity.” Tradução do autor. *Id. Ibid.* p. 145.

¹¹² “3 *Bad Men*, the silent film pointing most clearly to the strengths of his mature masterpieces.” *Id. Ibid.* p. 155.

¹¹³ BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 37-38.

da filmografia posterior de Ford, mas não é disso que estamos tratando aqui. Uma junção de fatores torna essencial sua escolha como ponto de partida deste estudo, incluindo tanto sua pretensão maior (ainda que discutivelmente menos autoral), suas alusões históricas e patrióticas e seu primeiro tratamento em larga escala dos povos nativo-americanos. De certa forma, McBride auxilia em nossa justificativa: "Da perspectiva contemporânea (...) *Cavalo de Ferro* soa ingênuo em sua glorificação acrítica da conquista do oeste e do mito do progresso industrial" (tradução nossa¹¹⁴). Justamente é essa perspectiva que nos interessa para examiná-la e contrastá-la com sua filmografia subsequente. Que dessa forma *Cavalo de Ferro* inverta o foco recente e projete uma luz na carreira posterior do cineasta.

4.1 Resumo

Em Springfield, Illinois (antes da Guerra Civil), o topógrafo Dave Brandon sonha em ajudar na construção de uma ferrovia que una o país até a distante Califórnia. Seu amigo Thomas Marsh, um empreiteiro, é cético. Seus respectivos filhos Davy Brandon e Miriam Marsh brincam supervisionados por "Abe" (Abraham Lincoln). Abe repreende Thomas, pois são sonhadores como Brandon que impulsionam o país.

Brandon decide viajar com seu filho (para tristeza dele e de Miriam) para Califórnia, tentando encontrar pelo caminho as melhores rotas para essa hipotética ferrovia nacional. Em algum lugar de Cheyenne Hills, Brandon e Davy acham um atalho 300 km mais curto do que a trilha tradicional. À noite, pai e filho são emboscados por índios Cheyenne. Davy se esconde e vê seu pai ser capturado pelo bando, cujo líder tem apenas dois dedos na mão direita. Antes de ser morto, Brandon percebe (mas Davy, não) que o líder na verdade é um homem branco. Traumatizado, Davy é encontrado por outros viajantes.

Anos depois, em plena Guerra Civil Americana, o já Presidente Abraham Lincoln aprova a construção de duas ferrovias que devem se encontrar e unir o país: a Central Pacific, da Califórnia, e a Union Pacific, de Nebraska. A Union Pacific é comandada por Thomas

¹¹⁴ "From today's perspective, (...), *The Iron Horse* seems naive in its uncritical glorification of western expansion and the myth of industrial progress." Tradução do autor. MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 146.

Marsh. Durante a aprovação, Lincoln reencontra Miriam, agora noiva de Jesson, o engenheiro da Union (decepcionado, Lincoln preferia que ela estivesse noiva de Davy).

A construção da Union se inicia após a morte de Lincoln. A trajetória é marcada por conflitos entre operários (irlandeses, italianos e chineses), alimentação escassa e ataques Cheyenne (já a tribo Pawnee trabalha como guarda-costas da ferrovia). Thomas começa a se preocupar com os custos da ferrovia durante a travessia de território Cheyenne – seria melhor encontrar um atalho evitando o rio Smoky. Deroux, o fazendeiro mais rico da região, é dono secreto das terras ao redor do Smoky e suborna Jesson para sabotar a busca por um atalho.

Durante uma emboscada indígena, funcionários da Union salvam a vida de um carteiro, o jovem Davy. Ele reencontra Miriam e Thomas, e é apresentado a Jesson e Deroux (Deroux é o falso Cheyenne de dois dedos, mas Davy não se recorda dele). Ao saber dos problemas de Thomas, Davy sugere o atalho de seu pai. Ele e Jesson ficam incumbidos de encontrar esse caminho. Durante a missão, Jesson corta a corda que Davy usava para descer um desfiladeiro e conta a todos que Davy morreu num acidente sem encontrar nenhum atalho. Entretanto, Davy sobreviveu, tornando delicada a situação do engenheiro. Miriam se declara a Davy, mas o proíbe de vingar-se de Jesson. Entretanto, os rivais brigam e Miriam rompe com o rapaz¹¹⁵. A Union retoma suas atividades seguindo o atalho recém-descoberto.

Vestido como índio, Deroux visita o chefe Cheyenne e o instiga a atacar a ferrovia. A tribo cerca os operários, mas Davy escapa e pede ajuda. Porém, os Pawnee encontram-se distantes. Os operários e até mulheres, como Miriam, oferecem-se para lutar. Durante o tiroteio, Davy reconhece Deroux como assassino de seu pai e o mata. Os Pawnee chegam a tempo de salvar a todos. Davy envergonha-se de ter sido violento mais uma vez na presença de Miriam e decide afastar-se dela, trabalhando para a Central Pacific. Um ano depois, as ferrovias se encontram em Promontory Point. Davy relembra seu pai e reencontra-se com Miriam. O casal se reconcilia, os trabalhadores celebram: o país está unido.

¹¹⁵ Jesson sobrevive ao confronto, mas curiosamente não é mais visto no filme. Teriam sido cortadas suas cenas posteriores?

4.2 Uma tarefa banal e rotineira

O *Cavalo de Ferro* termina com os trabalhadores da ferrovia celebrando seu sucesso, trilhos que vão unir os EUA de leste a oeste, cumprindo o Destino Manifesto. Além disso, e certamente não por acaso, são imigrantes de diferentes etnias que, ao longo do filme, eventualmente superam suas diferenças para alcançar seu objetivo comum. O triunfo da Union e da Central Pacific arquitetados por Lincoln parece sugerir que tais diferenças são definitivamente enterradas em nome da bem literal construção nacional.¹¹⁶ Embora as peripécias do casal protagonista Davy e Mirim, do vilão Deroux etc., sejam mais importantes e ocupem mais espaço narrativo, suas ações são intercaladas por breves episódios, muitas vezes cômicos, da vida de alguns desses operários. Numa dessas cenas mais engraçadas (e reveladoras), McBride observa que um dos imigrantes italianos sela a amizade com um irlandês ao observar que agora é irlandês também, pois casou-se com a conterrânea do amigo¹¹⁷. McBride acrescenta que o filme está repleto de momentos mostrando a crescente camaradagem entre imigrantes, especialmente irlandeses e italianos, mas também chineses¹¹⁸. Diante dessa utópica celebração multiétnica, é justo perguntar onde (e se é) que entram os nativos norte-americanos? Eles têm um lugar garantido na nação construída sobre trilhos de *Cavalo de Ferro*?

As respostas para essas questões não são simples e dependem de que lado cada um está: no filme, os Pawnee estão do lado da Union Pacific (informação historicamente correta¹¹⁹), portanto, do lado dos outros trabalhadores, do progresso e dos EUA. Ford insere detalhes documentais (um Pawnee com esposa e filho, por exemplo) humanizando integrantes da tribo, embora tal recurso tenha força limitada já que os Pawnee quase não participam do filme ou interagem com outros personagens (assim como os imigrantes chineses). Ainda assim, é digno de nota que Ford achou importante retratar a participação dessa tribo num momento histórico. Além disso, à luz da filmografia posterior de Ford é significativo ver o clichê “salvos pela cavalaria” ser empregado na batalha final com índios como salvadores, ao invés de soldados dos EUA. Sua triunfal entrada em cena é marcada por uma cartela e

¹¹⁶ Sabemos que no mundo real não é simples assim, e o próprio Ford seria menos otimista em obras subsequentes.

¹¹⁷ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 144.

¹¹⁸ *Id. Ibid.* p. 146.

¹¹⁹ Disponível em: <http://www.uprrmuseum.org/curator/pawnee_scouts.shtml/>. Os Pawnee eram inimigos históricos ferrenhos dos Sioux e Cheyenne, um fator importante na opção de aliam-se aos brancos.

múltiplos planos em câmera baixa, tornando os Pawnee em figuras grandes e heroicas na tela (Figuras 4.1., 4.2. e 4.3.). Eles afugentam os Cheyenne e sua intervenção salvadora é saudada euforicamente pelos brancos (Figura 4.4.).

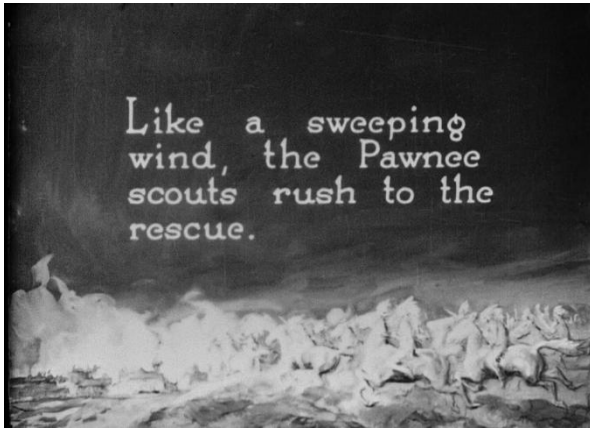


Figura 4.1.



Figura 4.2.



Figura 4.3.



Figura 4.4.

Os Cheyenne cumprem função oposta à dos Pawnee¹²⁰. São inimigos da ferrovia, dos operários, do progresso e dos EUA. Uma cartela no início nos informa de que se homens, como o pai de Davy e Abe, veem o rumo de uma grande nação ao Oeste como inevitável, “outros também veem isso e resistem”¹²¹ – corte para os índios. Não se pode dizer que há simpatia por eles no filme (são retratados como violentos e capazes de atacar pessoas indefesas), mas ao menos Ford apresenta seus motivos, mesmo que de forma simplificada: como a cartela deixa claro, a construção da nação americana atravessará o território de povos, como os Cheyenne, custando a nação deles. São detalhes significativos: Ford poderia

¹²⁰ Outro detalhe histórico correto.

¹²¹ “And other see – but face it in defiance”. Tradução do autor.

facilmente ter ignorado tais questões e retratado os indígenas como selvagens sem motivo, como às vezes ocorre em outros exemplares do gênero *western*.

Um momento é particularmente importante no retrato que Ford faz do confronto entre os Cheyenne e a Union Pacific. Ocorre relativamente cedo no filme. Ford mostra um conjunto de obreiros da Union perfurando o solo e instalando os novos trilhos. Eles cantam uma canção cuja letra encoraja a continuar trabalhando o dia todo. Tudo na composição, na trilha sonora e no gestual dos atores contribui para passar a atmosfera de trabalho repetitivo e maçante (Figuras 4.5., 4.6. e 4.7.). Mas um bando de Cheyenne ataca os empregados de surpresa, surgindo por trás deles no enquadramento (Figura 4.8.). A trilha muda, caracterizando a urgência da nova situação. Os funcionários rapidamente trocam suas ferramentas por armas de fogo (outra ferramenta igualmente necessária para o progresso), e trocam tiros com os índios. Os índios vão embora e o ataque termina tão subitamente quanto começou. Os trabalhadores sem hesitar largam suas armas, retomam suas ferramentas e voltam ao trabalho (Figura 4.9.). A trilha retoma sua sonoridade repetitiva de antes. O ataque indígena foi apenas um imprevisto na rotina de trabalho daqueles homens (ou nem isso, já que eles estavam bem preparados para o ataque). A lógica dessa cena não está tão distante da de *Tempos Modernos* (1936), de Charlie Chaplin, e suas sequências de crítica ao cotidiano das linhas de montagem das grandes indústrias. Não há dúvidas de que os Cheyenne são um estorvo oneroso para a ferrovia, mas cenas como essa indicam o quanto o confronto (e morte) de índios foi uma tarefa banal e rotineira do progresso americano.



Figura 4.5.



Figura 4.6.



Figura 4.7.



Figura 4.8.



Figura 4.9.

Por último, é preciso destacar um personagem muito importante: o vilão Deroux. Justamente aquilo que o torna tão interessante para ser analisado, sua identidade (étnica, mas não só), revela-se difícil de levar a alguma conclusão, pois sua identidade permanece misteriosa durante todo o filme. Em sua primeira aparição, ele está vestido e se porta como um dos Cheyenne que o acompanham. O pai de Davy imediatamente o identifica como homem branco, o que teoricamente serve como pretexto para seu assassinato, mas toda a construção dessa cena indica que ele seria morto de qualquer jeito. A cena em questão é o primeiro grande momento do filme e tem efeito traumático tanto para Davy, o herói do filme, quanto para o espectador: a maioria dos planos são *close-ups* e a expressividade dos atores é notável. Primeiro há uma construção de suspense quando o pai percebe algo errado nas redondezas (Figura 4.10.), até a primeira aparição dos índios (Figura 4.11.) Em seguida, Davy vê de seu esconderijo Deroux aproximar-se, pegar um machado e aproximar-se de seu pai (Figuras 4.12., 4.13., 4.14. e 4.15.), antes de matá-lo com um golpe que não é visto pelo espectador, mas é praticamente sentido fisicamente pelo menino, tal o impacto do trauma (Figuras 4.16., 4.17. e 4.18.). A morte de Brandon é celebrada pelos índios antes e depois de

ele ser escalpelado (Figuras 4.19. e 4.20.). Todo o ato foi testemunhado por Davy, que é deixado para trás, claramente abalado (Figura 4.21.). Esta é a primeira vez que vemos indígenas de perto no filme (ainda que um deles seja falso), e essa aparição é associada a uma violência covarde.



Figura 4.10.



Figura 4.11.



Figura 4.12.



Figura 4.13.



Figura 4.14.



Figura 4.15.



Figura 4.16.



Figura 4.17.



Figura 4.18.



Figura 4.19.



Figura 4.20.



Figura 4.21.

Voltando a Deroux, ele é um homem branco, mas por que se veste como índio e anda como um deles? É um disfarce útil para quem quer praticar crimes, mas Deroux é um fazendeiro rico, por que participa pessoalmente de crimes como esse (sem ganho financeiro evidente)? Mais tarde ficamos sabendo de seus interesses em sabotar a Union, então manipular os Cheyenne para isso parece uma boa tática para não suspeitarem de um homem branco por trás dos ataques (embora isso não explique sua participação pessoal) nesses

crimes. Perto do fim do filme, Deroux encontra-se com o chefe Cheyenne a quem se refere como “irmão vermelho”, uma inferência que parece confirmar sua identidade étnica (Deroux enquanto homem branco), mas que surpreende pela sua intimidade (e o chefe mostra-se genuinamente feliz em revê-lo). Já durante a batalha final, Deroux mais uma vez arrisca a própria vida ao participar dela e novamente vestido como Cheyenne. Por que tanto envolvimento? Deroux morre pouco depois e com ele morrem seus segredos. Resta a nós apenas especular. Uma possível explicação para a construção opaca desse personagem pode estar em um dos métodos de trabalho de pré-produção de Ford, que costumava encorajar seus roteiristas a criar biografias para seus personagens antes de escrever os roteiros de fato, conforme apurado por Tag Gallagher¹²². Com isso, detalhes importantes destes personagens, fatos passados etc., poderiam emergir durante a narrativa, sem que necessariamente sejam esclarecidos totalmente para o espectador. Esse parece ser o caso de Deroux, personagem cuja personalidade e ações mantêm coerência durante a narrativa, mesmo que ambíguos. Será que Deroux é fruto de miscigenação? Ou quem sabe o vilão é mesmo apenas um homem branco que de alguma forma se identificou com a vida indígena? Mesmo em 1924, as fronteiras da identidade étnica já poderiam ser borradas.

4.3 Construídos com ferro e sangue

O Cavalo de Ferro foi o primeiro *western* de grande porte de John Ford. Como tal, tem importância indiscutível para este estudo. Este capítulo propôs-se a identificar e analisar os elementos que caracterizam o retrato indígena de Ford nesse filme e o confronto entre brancos e índios, com o propósito de mais tarde comparar de forma implícita ou explícita esses elementos com o dos outros filmes posteriormente analisados neste trabalho.

No caso específico de *O Cavalo de Ferro*, tais elementos são três: 1) o confronto entre homem branco e o índio é visto, para o bem e para o mal, como parte inseparável do progresso e da identidade nacional. Os EUA foram construídos com ferro e sangue (indígena certamente, mas também de imigrantes). Os índios, entretanto, não são vistos como uma massa homogênea, mas separados por identidades tribais: os Cheyenne se opõem ao avanço dos brancos, enquanto os Pawnee são aliados da sociedade branca e seu desenvolvimento. 2) a

¹²² GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986. p. 247 e 467.

análise fílmica de uma cena de emboscada dos Cheyenne aos operários da ferrovia caracteriza o confronto como algo banal (portanto inevitável) para a prosperidade americana. Matar índios perigosos (aqueles contrários ao progresso) era uma tarefa como outra qualquer. 3) o vilão Deroux transita com facilidade entre os dois mundos, o dos brancos e o dos índios. Como isso é possível? Não temos como saber a resposta. O que é interessante e relevante é observar que desde cedo em sua carreira Ford já apontava como a identidade étnica poderia ser ambígua na fronteira do oeste.

Tais elementos serão comparados com os de outros filmes analisados neste trabalho, discutidos e acrescentados a outros que forem sendo encontrados, com o intuito de entendermos como essas características evoluíram na carreira de Ford, ou mais precisamente, oscilaram. Talvez alguns detratores argumentem que esses elementos (que compõe a caracterização indígena) a princípio não são os essenciais da marca autoral do cineasta, mas na verdade “a questão indígena” em Ford toca em vários pontos fundamentais para o diretor: civilização, pátria, militarismo, entre outros.

CAPÍTULO 5 – NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS (1939)

No Tempo das Diligências (1939) tem uma posição importante na filmografia de John Ford: foi seu primeiro *western* após a invenção do cinema falado – a não ser que consideremos *Ao Rufar dos Tambores* e *A Mocidade de Lincoln* (ambos também de 1939) como *westerns* – *Tambores* se passa durante a Revolução Americana, enquanto a biografia da juventude de Lincoln passa longe das peripécias comuns ao gênero. Contrastando com estes, *Diligências* certamente é um *western* mais típico. O filme conta a história de um grupo de passageiros de diferentes classes sociais viajando de diligência pelo velho oeste. Durante todo o trajeto, ouvem com crescente preocupação notícias de ataques Apaches, até que por fim são atacados por estes.

Aqui os Apaches (e não necessariamente todos os índios) cumprem o papel de inimigos indiscutíveis do homem branco. Há pouca ou nenhuma ambiguidade sobre isso. O pouco tempo de cena que os Apaches têm no filme representa uma dificuldade para a análise do papel deles. Eles não têm diálogos ou personagens com personalidade desenvolvida ao longo da narrativa, como ocorre com os protagonistas. Ainda assim, os Apaches têm importância fundamental no universo do filme. Os passageiros da diligência estão constantemente pensando na tribo e os indígenas acabam encarnando muitos dos seus medos. Portanto, analisar o papel dos índios nesse longa-metragem é analisar a civilização branca, especificamente analisar os valores que ela enxerga no índio e rejeita, assim como os valores que ela abraça – hipocritamente em alguns casos, como veremos adiante.

Em termos de cinema, há todo um cuidado de Ford em estabelecer a ameaça – inicialmente invisível – dos Apaches. Analisaremos aqui as estratégias de Ford para estabelecer esse papel de adversidade, tanto visualmente quanto através dos diálogos dos personagens, criando um senso de antecipação no espectador e um suspense crescente na narrativa.

Este capítulo tem dois objetivos: 1) analisar como Ford cria uma presença Apache assustadora no imaginário dos personagens (e do espectador), já que eles são mais discutidos por estes do que vistos; 2) analisar a primeira aparição Apache antes do ataque à diligência,

contrastando sua força e domínio do território com a fragilidade dos brancos diante do mesmo cenário.

5.1 Resumo

Alguns anos depois da Guerra Civil¹²³, um grupo de estranhos embarca numa diligência de Tonto, Arizona, com destino a Lordsburg, Novo México. Cada um tem seus motivos: entre eles, estão a prostituta Dallas (Claire Trevor) sendo expulsa da cidade pelas senhoras integrantes da moralista "Liga da Lei e da Ordem"¹²⁴; o médico alcoólatra Doc Boone (Thomas Mitchell) não pode mais pagar seu aluguel; a grávida Lucy Mallory (Louise Platt) quer encontrar seu marido oficial de cavalaria; o veterano pela Confederação durante a Guerra Civil Hatfield (John Carradine) oferece-se para acompanhar Lucy e protegê-la durante o trajeto; o vendedor de *whisky* Samuel Peacock (Donald Meek) viaja a trabalho; o banqueiro Henry Gatewood (Berton Churchill), sem que os outros passageiros saibam, está fugindo com dinheiro do próprio banco; xerife Curley Wilcox (George Bancroft), segundo dica do motorista da carruagem Buck (Andy Devine), espera encontrar o criminoso Ringo Kid, que fugiu da cadeia em busca dos assassinos de seu pai e irmão em Lordsburg.

Quando a carruagem está prestes a partir, são avisados por um oficial da cavalaria que Geronimo e seus Apaches estão em guerra; alguns oficiais irão escoltá-los até Dry Fork, uma parada do trajeto, onde outro destacamento estará aguardando-os para protegê-los durante o resto do caminho. Durante a viagem, o grupo cruza o caminho de Ringo Kid (John Wayne), que é preso por Curley. Tensões entre os passageiros tornam-se perceptíveis: entre Hatfield e Doc (que é veterano pela União), enquanto quase todos menosprezam Dallas. Uma exceção é Ringo, que apaixona-se por ela. Em Dry Fork, descobrem que o destacamento da cavalaria não encontra-se mais no local, e sim em outra parada: Apache Wells. O grupo vota por continuar viagem, apesar dos riscos crescentes. Em Apache Wells, a cavalaria mais uma vez não está lá: Lucy é informada que seu marido foi ferido em batalha e levado embora para tratamento. Ela desmaia e entra em trabalho de parto. Doc ajuda-a à dar a luz. A criança é cuidada por Dallas enquanto Lucy recupera-se. Ringo pede-a em casamento. Dallas aceita, desde que ele desista da vingança e fuja. Encorajado, Ringo tenta escapar para o México,

¹²³ Nenhuma data é mencionada no filme. Historicamente Geronimo comandou revoltas armadas contra os EUA em 1878, 1881 e 1885.

¹²⁴ Associações de nomes, objetivos, métodos e integrantes semelhantes aos do filme eram relativamente comuns nesse período.

onde tem um rancho, mas é tarde demais: sinais de fumaça indicam que os Apaches estão próximos e devem atacar. A diligência parte com todos os passageiros outra vez. Logo após passarem pela estação Lee's Ferry, cujos integrantes foram massacrados pelos Apaches, o grupo é atacado pelos índios. Durante a fuga, Peacock é ferido e a esperança acaba quando a munição fica próxima de esgotar. Hatfield decide usar sua última bala para poupar Lucy, mas é morto por um tiro Apache. Nesse momento, a Cavalaria surge e enfrenta os indígenas, forçando-os a fugir. A diligência está salva.

Finalmente todos chegam a Lordsburg. Peacock e Lucy recebem tratamento, Gatewood é preso e Ringo decide continuar sua vingança, com alguma ajuda de Curley e Doc. Há um tiroteio (que é ouvido, mas não é mostrado por John Ford) e Ringo é o vencedor. Ele reaparece esperando ser preso novamente por Curley, mas o xerife decide deixar ele e Dallas fugirem para o México.

5.2 Um destino pior do que a morte

A primeira parte desta análise irá focar mais nos diálogos dos personagens, elaborados pelo roteirista Dudley Nichols e supervisionados por Ford, já que a ameaça Apache permanece durante a maior parte do tempo fora do quadro. Não os vemos nem os escutamos – sua presença crescente só é notada pelos passageiros da diligência (e pelo espectador) através dos rastros de batalha que os Apaches deixam para trás e do relato de sobreviventes desse conflito. A presença deles cresce na imaginação dos passageiros e, por extensão, na nossa: os personagens expressam verbalmente seus temores pelos indígenas com uma frequência gradual, antes de finalmente vê-los com os próprios olhos.

Começamos pela breve sequência de abertura que, curiosamente, não introduz nenhum dos personagens principais. Ao invés disso, somos apresentados a um acampamento da cavalaria no deserto. Dentro de uma tenda, oficiais do exército discutem informações trazidas por um batedor indígena¹²⁵, de que o líder Apache Geronimo está liderando uma revolta armada. Um dos oficiais duvida da palavra do batedor, já que é um índio também, mas o outro oficial o defende, alegando que o batedor é um Cheyenne e “eles odeiam os Apaches tanto quanto nós”. O batedor permanece em silêncio durante toda a cena (Figuras 5.1. e 5.2.).

¹²⁵ Oficial ou soldado que vai à frente do restante do batalhão, para investigar o terreno; nativo-americanos exerceram papéis de batedores desde os tempos da Revolução Americana.



Figura 5.1.



Figura 5.2.

O primeiro oficial parece convencido e decide enviar um telegrama para Lordsburg, mas justamente nesse momento recebem um telegrama de lá: uma só palavra (pois a ligação é interrompida): “Geronimo”. Essa sequência estabelece que o ataque apache não só é real como cria um suspense, já que os passageiros irão viajar para esse destino sem saber do perigo que encontrarão lá. Também é importante notar a divisão que o filme estabelece: algumas tribos (Cheyenne) são aliadas dos brancos, outras (Apache), não. Essa divisão é quase oposta a do filme anteriormente analisado por nós: em *O Cavalo de Ferro* (1924), os Cheyenne eram os inimigos, enquanto os Pawnee aliados. Em comum a ambos, os filmes têm a temática do progresso americano associado a meios de transporte (trens lá, diligências aqui) e a linha de pensamento de que nem todos os indígenas são perigosos, desde que aliados desse progresso. Aquelas tribos que se opõem ao avanço da civilização (branca) são caracterizadas como violentas, bárbaras. Além disso, é possível extrair dois contrastes com *O Cavalo de Ferro*: 1) não há em *No Tempo das Diligências* uma explicação de que esse progresso será ao custo da nação de outros povos; 2) se em *Cavalo de Ferro* o enfrentamento dos índios inimigos era visto como uma tarefa rotineira, inerente ao progresso, aqui a paranoia é regra e a simples possibilidade desse enfrentamento soa como terrível para os personagens (em parte porque eles são civis sem experiência de combate, mas os objetivos de Ford claramente são outros aqui).

Os apaches serão mencionados pouco depois, quando um oficial da cavalaria alerta os passageiros da diligência, prestes a sair de Tonto, da ameaça comandada por Geronimo. O destacamento da cavalaria irá acompanhá-los só até Dry Fork. Os passageiros estão cientes de que algum risco é real, mas decidem continuar mesmo assim. A partir desse momento, a

possibilidade de serem atacados pelo bando de Geronimo parece estar sempre presente na mente dos personagens, sendo discutida entre eles várias vezes. Esse medo está sempre presente na mente deles, assim como na mente do espectador. Este estudo contabilizou 19 referências (a maioria verbais) dos personagens à ameaça Apache.

Ou seja, os índios são mais discutidos (e temidos) do que de fato vistos. Todos esses diálogos e alarmes falsos criam um suspense, o espectador pergunta-se “quando a diligência será atacada?”. E, após tantas etapas antecipatórias, finalmente os Apaches de Geronimo surgem. A maneira como Ford filma essa aparição é importante e será analisada em detalhes, focando nos aspectos visuais.

Logo após a diligência retirar-se de Lee's Ferry, ela é vista rumando por uma estrada no deserto. Ford opta por enquadrar o veículo num plano geral, um plano exterior de grande proporção, revelando o cenário natural de Monument Valley à sua frente. A câmera está acima do nível dos olhos, voltada para baixo. Não há figuras humanas à vista e a diligência encontra-se tão diminuta no enquadramento que mal é percebida. A câmera então realiza uma panorâmica à esquerda, para agora enquadrar a primeira aparição surpresa dos Apaches num plano de conjunto, isto é, com um ângulo visual aberto, ainda revelando uma parte significativa de Monument Valley à sua frente. Agora é possível ver figuras humanas de forma reconhecível; os indígenas ocupam um espaço muito maior na tela do que a diligência ocupava até então, o ângulo da câmera é normal, ao nível dos olhos do bando. O plano dura aproximadamente cinco segundos (Figuras 5.3. e 5.4.).



Figura 5.3.



Figura 5.4.

Logo em seguida, há um corte para uma série de primeiros planos enquadrando individualmente alguns Apaches dos ombros para cima – o primeiro do bando a ganhar um primeiro plano é nitidamente o mais velho e presumivelmente deve ser Geronimo (não há diálogos nessa cena). Em seguida, curiosamente Ford repete o procedimento do plano analisado anteriormente, repetindo função e efeito. Depois novamente temos um plano geral, focalizando a diligência de cima para baixo, tão distante que se torna minúscula aos nossos olhos. Mais uma vez uma panorâmica horizontal à esquerda localiza os Apaches num plano de conjunto, só que agora a câmera está abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Dessa vez, os índios estão de partida, para fora do quadro. Esse plano também dura aproximadamente cinco segundos (Figuras 5.5. e 5.6.).



Figura 5.5.



Figura 5.6.

Essa sequência cumpre duas funções. A primeira é a de informar o espectador de que os índios estão próximos, avistaram a diligência e um ataque deve ocorrer em breve (importante notar que os passageiros nesse momento não estão cientes disso). A segunda é contrastar os dois grupos (os viajantes e os Apaches) em relação ao espaço do deserto e em termos de força. A diligência é mostrada de forma diminuta e frágil em relação ao espaço. Já os Apaches surgem fortes e imponentes, numa posição de superioridade aos passageiros, tanto concreta (observando-os do alto) quanto abstrata. Eles é que são os verdadeiros senhores do território.

Apesar de o público ter ciência que o ataque é iminente, ainda assim a emboscada é súbita e surpreendente. Uma flecha corta o ar e acerta Peacock no peito, anunciando para todos que ninguém está a salvo (de fato, mais personagens são feridos ou mortos na perseguição). Todos os temores dos passageiros enfim ganham corpo. A edição dessa

sequência é frenética, com múltiplos planos e pontos de vista. Tiros são ouvidos, flechas são vistas. A diligência é frágil e a morte parece certa para todos (Figuras 5.7., 5.8., 5.9. e 5.10.).



Figura 5.7.



Figura 5.8.



Figura 5.9.



Figura 5.10.

Há uma cena durante a sequência do ataque que merece ser analisada com atenção redobrada: quando a munição do grupo fica próxima de esgotar, Hatfield decide usar sua última bala para matar Lucy. Antes que possa puxar o gatilho, ele é morto por um disparo Apache. Em seguida, surge a cavalaria, salvando a diligência como que por milagre – aliás, Lucy está rezando e sequer repara em Hatfield (Figuras 5.11., 5.12., 5.13. e 5.14.). Por sinal, o clichê “salvos pela cavalaria” dessa vez é usado de forma literal, já que em *Cavalo de Ferro* o papel da Cavalaria salvadora era cumprido pelos Pawnee.



Figura 5.11.



Figura 5.12.



Figura 5.13.



Figura 5.14.

Hatfield tentava poupar Lucy de qualquer sofrimento (presumivelmente um estupro), ou como esse clichê é conhecido, “um destino pior do que a morte”. De fato, Telotte argumenta que esse é um clichê recorrente, com algumas variações, no cinema americano. Tipicamente uma mulher branca, ou até uma criança, prestes a ser capturada (em geral no contexto de um conflito racial) deve ser morta por algum ente querido, algo preferível a “uma transgressão mais terrível, a violência selvagem e impronunciável do outro”¹²⁶. Telotte cita como um dos exemplos mais antigos e famosos, *O Nascimento de uma Nação* (D. W. Griffith, 1915) e chama atenção para o fato de que ele é mais frequente¹²⁷ no *western*, citando como exemplos, *No Tempo das Diligências* e outro filme do mesmo ano, *Aliança de Aço* (Cecil B. DeMille, 1939).

¹²⁶“For this scene usually happens in the context of racial conflict and responds to what seems a far more terrible transgression, the unspeakably savage violence anticipated from the other.” Tradução do autor. TELOTTE, J. P. “A Little Bit Savage”. In: GRANT, Barry Keith (org.). *John Ford’s Stagecoach*. New York: Cambridge University Press, 2003, p. 115.

¹²⁷ TELOTTE, J. P. “A Little Bit Savage”. In: GRANT, Barry Keith (org.). *John Ford’s Stagecoach*. New York: Cambridge University Press, 2003, p. 117.

No filme de DeMille, um trio de amigos (Jeff Butler, Dick Allen, Molly Monahan) fica preso no vagão de um trem atacado por índios. Lá também quando a mulher está prestes a levar um tiro de misericórdia (enquanto reza, ainda por cima) de seus companheiros, o resgate chega. Telotte observa que justamente por terem cenas tão semelhantes ambos os filmes permitem uma comparação reveladora sobre suas diferenças. Por exemplo, é Molly (Barbara Stanwyck) quem pede para seus companheiros de ser “poupada de um destino pior do que a morte”, com o qual os dois rapazes concordam. Só então Molly começa a orar pelo destino do trio, que será salvo pelo destino antes da execução. Telotte alega que há um consenso entre o trio (e por extensão, da sociedade) justificando a decisão de matar misericordiosamente Molly¹²⁸. No caso de *No Tempo das Diligências*, tal consenso não existe. Hatfield decide matar Lucy sem o conhecimento ou aprovação desta, nem do restante do grupo. Telotte argumenta que não é coincidência Hatfield agir assim, algo que nenhum outro membro masculino do grupo faz: seu personagem é definido por sua ligação com um passado que não volta (a Confederação perdeu a Guerra Civil) e seu papel de carrasco está ligado a uma necessidade desesperada de tentar preservar a pureza desse passado (pois conhecera Lucy durante a Guerra, sendo filha de seu comandante)¹²⁹. Em outras palavras, isso diz mais sobre suas crenças do que sobre a mentalidade dos outros ou a real necessidade de suas ações¹³⁰. Talvez a decisão de Hatfield fosse mesmo necessária, afinal os Apaches não eram nada amistosos. A diferença fundamental é que no filme de DeMille há um processo de racionalização antes de essa decisão ser tomada, do qual o espectador participa. Em Ford, essa decisão naquele momento pertence a um só personagem – há um espaço maior para dúvida. Portanto, Ford se interessa menos em reforçar certos dogmas (caso de DeMille, “esta é a decisão certa”) e mais em registrar a existência desses dogmas (“algumas pessoas acreditam que esta é a decisão certa”).

5.3 As bênçãos da civilização

Este capítulo propôs-se dois objetivos: 1) analisar a maneira como Ford e o roteirista Dudley Nichols caracterizam e reiteram a cada oportunidade o medo dos brancos pelos índios e como esse medo manifesta-se em cada um dos personagens, que de forma significativa

¹²⁸ *Id. Ibid.* p. 122-123.

¹²⁹ Paralelos com Ethan Edwards (John Wayne) em *Rastros de Ódio* (1956) são notáveis.

¹³⁰ TELOTTE, J. P. *Op. cit.* p. 126-127.

representam diferentes classes sociais dos brancos, portanto, são os medos de toda a sociedade retratados ali; 2) analisar como os Apaches são visualmente retrados por Ford em sua primeira aparição, contrastando a imponência indígena e soberania deles sobre o território com a vulnerabilidade que os brancos têm na passagem por esse mesmo território.

No Tempo das Diligências ainda é reconhecido em alguns meios como um filme racista, ideia defendida pelo documentário indígena *Reel Injun* (2009),¹³¹ e por estudiosos. Ken Nolley afirma que “Geronimo e seu bando são apresentados como pouco mais do que uma ameaça externa ameaçadora para o grupo social heterogêneo viajando juntos”,¹³² enquanto Angela Aleiss diz que “o tema popular da expansão ocidental contra os índios recalcitrantes” é dominante no filme, “declarando de forma clara e inequívoca que a civilização branca não tinha espaço para os índios americanos”¹³³. Eles não estão completamente errados, mas em nossa análise pudemos constatar certas nuances que acreditamos que devem ser acrescentadas a essa discussão.

Como observa Telotte, a cena de abertura contrapõe o militar que enxerga todos os índios como iguais, com aquele que entende que há diferenças entre tribos (com a ressalva de que aqui os índios “bons” convenientemente são os aliados militares dos brancos). Da mesma forma, Peacock e Gatewood reagem assustados à esposa Apache do caseiro, que retruca que uma das vantagens de ser casado com uma Apache é garantia de que não será atacado por estes. Essas cenas ilustrariam “quão rápidos e superficiais são os julgamentos sobre outros” e como a maioria dos brancos só conhece índios por reputação ou aparência geral¹³⁴. É uma constatação um tanto superficial e positiva demais desse estudioso, já que a mulher em questão abandona secretamente o local pouco depois, talvez para agir como informante da tribo, ou para salvar a própria pele, confirmando os preconceitos dos personagens brancos

¹³¹ REEL INJUN. *Reel Injun*. Dirigido por Neil Diamond. Resolution Pictures e National Film Board of Canada, Canada, 2009. Lorber Films. DVD. 85 min. Colorido.

¹³² “Geronimo and his band are presented as little more than an ominous external threat to the motley social group traveling together.” Tradução do autor. NOLLEY, Ken. “*The Representation of Conquest - John Ford and the Hollywood Indian 1939-1964*”. In: ROLLINS, Peter C. e O’CONNOR, John. (org). *Hollywood’s Indian - The Portrayal of the Native American in Film*. Expanded Edition. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2003, p. 83.

¹³³ “the film flatly — and unambiguously — declared that white civilization had no room for American Indians.” Tradução nossa. ALEISS, Angela. *Making the White Man’s Indian – Native Americans and Hollywood Movies*. Praeger Publishers, 2005. p. 60.

¹³⁴ “this scene illustrates how quickly and superficially determinations about others are made here. And especially subject to this sort of quick judgment are the Indians, whom, the film emphasizes, most of the whites know only by reputation or general appearance”. Tradução nossa. TELOTTE, J. P. “*A Little Bit Savage*”. *Op. Cit.*, p. 113.

(algo que a sequência do ataque só amplifica). Seja como for, Telotte tem certa razão quando constata que a estrutura narrativa do filme, deixando os índios fora de campo na maior parte do tempo, permite que registremos apenas as atitudes dos brancos em relação a eles. Segundo o autor, Ford está sugerindo como os indígenas são criações dos terrores e imaginações dos pioneiros, tudo que temiam nessa nova terra. Portanto, em *No Tempo das Diligências*, o que os personagens pensam dos índios é mais evidente do que o que Ford pensa deles (num procedimento similar à cena em que Hatfield decide matar Lucy).

Telotte ainda constata um paralelo entre as atitudes dos brancos em relação aos índios, com as atitudes dos passageiros entre si, todos julgam e são julgados antes mesmo de conhecerem-se melhor, especialmente aqueles de classe mais baixa¹³⁵. Tais atitudes parecem melhorar ao fim do filme, justamente após passarem por tantas provações juntos e chegarem próximos de um entendimento (os Apaches, claro, não terão esse benefício). Mas cada um dos passageiros deve retomar sua própria vida e certas expectativas sociais impõem-se novamente: Ringo volta a ser tratado como criminoso; Lucy é afastada de Dallas por suas colegas de classe social; Doc bebe outra vez. Há o final feliz, com Ringo e Dallas viajando juntos ao México, observados a distância por Curley e Doc, que declaram alegremente sobre o casal que “pelo menos eles estão salvos das bênçãos da civilização”¹³⁶. Para o pesquisador Tag Gallagher, tal desfecho é feliz apenas na superfície. Afinal, o destino do casal é o exílio, enquanto nenhum de nós, espectadores contemporâneos, terá a mesma oportunidade de escapar das “bênçãos da civilização”¹³⁷. É uma frase mais significativa do que suspeitamos a princípio, pois sugere que há algo errado com a sociedade da qual os passageiros participavam. Aqui podemos contrastar novamente com *Cavalo de Ferro*: se lá o triunfo do processo civilizatório sobre a barbárie era visto com otimismo, aqui é evidente o desencanto com uma civilização excludente, dividida em classes sociais. Talvez excluídos como Ringo e Dallas tenham mais em comum com os Apaches que enfrentaram do que imaginamos.

¹³⁵ TELOTTE, J. P. “A Little Bit Savage”. In: GRANT, Barry Keith (org.). *John Ford’s Stagecoach*. New York: Cambridge University Press, 2003, p. 123-125.

¹³⁶ *Id. Ibid.* p. 127.

¹³⁷ GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986. p. 161.

CAPÍTULO 6 – SANGUE DE HERÓIS (1948)

Feito nove anos depois de *No Tempo das Diligências*, o filme *Sangue de Heróis* (1948) foi apenas o quarto *western* dirigido por Ford, após a invenção do cinema falado. Talvez mais significativo por ter sido o segundo *western* realizado após o fim da Segunda Guerra Mundial, conflito do qual Ford participou como oficial da Marinha. Esse fato é importante mencionar porque a Segunda Guerra provavelmente teve importância fundamental no seu cinema, algo defendido pelo biógrafo Joseph McBride¹³⁸. Muitos subalternos de Ford que serviram em sua equipe – a Field Photo¹³⁹ – faleceram no conflito. McBride aponta que não é coincidência funerais serem cada vez mais frequentes em seu cinema no pós-guerra, ou que um subtema de *westerns*, como *Paixão de Fortes* (1946) – seu primeiro no gênero após a Guerra, aliás – e *Sangue de Heróis*, seja o de líderes sentindo-se responsáveis pela morte de jovens que os seguiram em batalhas. O mesmo ponto é válido para *Rastros de Ódio* (1956)¹⁴⁰ e tantos outros posteriores ao conflito.

Isso é importante para o caso específico de *Sangue de Heróis*, pois é um filme preocupado em retratar a vida militar cotidiana, tanto de altos oficiais e seus subalternos quanto de suas respectivas famílias, com ênfase na comunidade militar da base onde vivem, um Forte Apache especificamente designado para a guerra contra os índios locais. O filme retrata os ritos militares, as discussões hierárquicas, mas também a camaradagem do dia a dia, além da guerra em si. Uma guerra, nesse caso, contra os índios Apaches. Em marcante contraste com os índios Apaches mostrados em *No Tempo das Diligências*, aqui eles têm – mesmo num curto tempo de cena – diálogos e personalidade. Mais importante, sua revolta contra o homem branco tem causas e propósitos justos e claros. Eles até mesmo tentam negociar a paz com o homem branco, apenas para vê-la negada por um oficial de alta patente teimoso e sedento de glória. No fim, os índios saem vitoriosos da batalha, ainda que o epílogo deixe tragicamente claro que o conflito irá prosseguir até o final, sem uma resolução pacífica.

Este capítulo tem três metas: 1) analisar como o filme caracteriza a tribo Apache, retratando suas razões por trás de suas ações como justas e/ou sensatas; 2) examinar como o

¹³⁸ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 390.

¹³⁹ Como mencionado no Capítulo 1 – “*Meu Nome é John Ford. Eu faço westerns*”.

¹⁴⁰ *Id. Ibid.* p. 392.

filme mostra o conflito entre Apaches e a cavalaria como algo trágico e sem sentido; 3) comparar as semelhanças e diferenças em métodos e finalidades na caracterização dos personagens indígenas de *Sangue de Heróis* com os longas-metragens previamente analisados neste estudo: *Cavalo de Ferro* e *No Tempo das Diligências*.

6.1 Resumo

O tenente-coronel Owen Thursday (Henry Fonda), herói da Guerra Civil, é enviado ao Forte Apache, base militar da cavalaria dos EUA perto do México, para comandar o regimento. Ele chega acompanhado da filha, a jovem Philadelphia (Shirley Temple). Com o passar do tempo, Thursday desagrada seus subordinados. Ele é rígido na interpretação do regulamento militar, e sua visão de mundo é elitista, desprezando de forma aberta ou velada os muitos oficiais de origem irlandesa do forte. Isso inclui o capitão Kirby York (John Wayne), o sargento Michael O'Rourke (Ward Bond) e seu filho, o jovem segundo-tenente Michael Shannon O'Rourke (John Agar), por quem Philadelphia se apaixona.

Algum tempo depois, os Apaches locais liderados por Cochise (Miguel Inclán¹⁴¹) se rebelam e escapam da reserva indígena do lugar. Entre suas queixas, a corrupção do agente federal responsável pela reserva indígena. Thursday, mesmo com evidências sólidas de corrupção, ignora as acusações, já que considera índios indignos de qualquer consideração. O capitão York, um homem mais compreensivo e experiente no trato com os índios, tenta com sinceridade organizar uma solução pacífica entre os rebeldes e o exército. Porém, Thursday trata isso como um pretexto para atacar os Apaches, provocando uma batalha desnecessária.

York, mesmo contrariado, avisa o coronel de que os índios armaram uma cilada. O oficial ignora seus avisos (pois para ele índios não têm a inteligência necessária para planejar táticas e emboscadas). O regimento ataca, cai na armadilha, e tanto Thursday quanto quase todo o regimento (incluindo Michael O'Rourke pai) são massacrados.

¹⁴¹ Miguel Inclán (1900–1956) foi um ator mexicano, ainda que de alguma ascendência indígena. Não foi a última vez que Ford escalou um mexicano para um papel indígena, uma questão cujas nuances serão debatidas e analisadas nos Capítulos 7 e 8.

No epílogo, York é entrevistado por repórteres e confirma que Thursday foi mesmo um herói, apenas ressalva que o soldado comum do regimento é ainda mais digno de consideração. Ele junta-se a Michael Shannon O'Rourke (agora casado com Philadelphia e com um filho batizado com o nome de Thursday) e ambos saem com o restante do regimento em busca de Cochise.

6.2 Nuvem de poeira

O filme abre com uma diligência atravessando o deserto, algo que fará os fãs autoristas de John Ford, sempre à caça de repetições e redundâncias para identificarem um autor na obra¹⁴², lembrarem-se de *No Tempo das Diligências*¹⁴³. Certamente, quando falamos da caracterização de indígenas, é possível estabelecermos algumas semelhanças e contrastes nas abordagens utilizadas em ambos os filmes. Em *Diligências*, os Apaches eram desde o começo uma constante na mente dos personagens, sua possível ameaça, um peso tanto nas suas falas quanto nas suas decisões. O mesmo não ocorre em *Sangue de Heróis*, já que a tribo quase não é mencionada durante a parte inicial do filme. Aos menos uma dessas raras circunstâncias é notável e merece ser citada: quando os oficiais de Thursday o alertam de que os Apaches não devem ser subestimados, Thursday rebate que a tribo não se compara às grandes nações indígenas dos Sioux e Cheyenne. Esse diálogo sugere que a visão de mundo de Thursday, mesmo quando equivocada, admite algumas nuances.

Dito isso, é revelador constatar que os personagens de *Sangue de Heróis* não têm medo dos índios, já que são militares cuja principal função é justamente estarem prontos para enfrentar esses índios, se a necessidade surgir, enquanto em *Diligências*, os personagens são civis sem obrigação semelhante. É como se a prontidão para um possível conflito tornasse a “ameaça indígena” em algo real, próxima do dia a dia (nesse sentido, é possível traçar um paralelo – tênue, admitamos – com a normalidade do enfrentamento com índios pelos funcionários da ferrovia em *Cavalo de Ferro*). Enquanto isso, para os civis, o índio cumpre um papel de monstro, sua periculosidade real inflada por mentes assustadiças.

¹⁴² BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 37-38.

¹⁴³ É claro que às vezes uma diligência é apenas uma diligência.

Ainda assim, há similaridades entre *Diligências* e *Sangue de Heróis* na forma com que este último mostra aos poucos a crescente possibilidade de um ataque Apache. Ambos os filmes usam o extracampo para estabelecer os índios como uma “ameaça invisível”, criando expectativa e suspense no espectador. Quando Michael leva Philadelphia a um passeio de cavalo pelo deserto, o casal se depara não com os Apaches, mas com seu rastro de destruição: fumaça, poeira e os corpos de soldados da cavalaria (Figuras 6.1. e 6.2.).



Figura 6.1.



Figura 6.2.

Michael retorna com Philadelphia para o forte, onde é repreendido por Thursday por deixá-la em perigo e, em seguida, ordenado a retornar para o local do ataque com alguns homens. Michael não sabe, mas isso é um estratagema de Thursday para deliberadamente atrair uma nova investida Apache, que por sua vez será contra-atacada por reforços da cavalaria cuidadosamente escondidos. Com Michael novamente no local, mais planos sugerem a devastação que os Apaches deixaram para trás (Figuras 6.3. e 6.4.). Ainda não há nenhum sinal deles, então Michael resolve inspecionar as redondezas. Ele olha para algo no extracampo que a câmera surpreendentemente não mostra (Figura 6.5.). É recebido a tiros e foge com seus colegas numa diligência (Figura 6.6.). É então que ocorre o momento de maior similaridade com *No Tempo das Diligências*.



Figura 6.3.



Figura 6.4.



Figura 6.5.



Figura 6.6.

O veículo de fuga é enquadrado num plano geral, num plano exterior de grande proporção, exibindo Monument Valley em câmera alta. A diligência, de tão distante da câmera, só é percebida por estar em movimento (Figura 6.7.). A câmera então realiza uma panorâmica à direita (em *Diligências* o movimento era à esquerda), enquadrando a primeira aparição dos Apaches no filme num plano de conjunto, isso é, com figuras humanas reconhecíveis numa paisagem (Figura 6.8.). Esse plano é quase idêntico a um empregado em *No Tempo das Diligências* e analisado no Capítulo 5¹⁴⁴. Tanto naquele filme quanto neste, o contraste entre a diligência pequena em relação ao espaço com os imponentes Apaches sugere a fragilidade daquela e a força destes, especialmente sua soberania sobre o deserto.

¹⁴⁴ Capítulo 5 – *No Tempo das Diligências*, página 55.



Figura 6.7.



Figura 6.8.

Como em *No Tempo das Diligências*, inicia-se a perseguição (Figura 6.9.). A diligência militar foge pelo deserto com os Apaches em seu encalço. A edição desta sequência também é frenética, com múltiplos planos e pontos de vista. Tiros são ouvidos, poeira é levantada (Figuras 6.10., 6.11. e 6.12.). Por sinal, a poeira levantada por cavalos em cenas de tensão é um elemento recorrente no filme, como nota Tag Gallagher¹⁴⁵.



Figura 6.9.



Figura 6.10.

¹⁴⁵ GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986. p. 249.



Figura 6.11.



Figura 6.12.

Por fim, surgem os reforços da cavalaria, como planejado por Thursday anteriormente, e Michael e seus colegas são salvos (Figuras 6.13. e 6.14.). De fato, os paralelos entre essa sequência e a perseguição de *No Tempo das Diligências* são evidentes. Contudo, é importante frisar certas diferenças. Lá era o clímax de uma aventura, todos os personagens estavam em perigo; aqui trata-se apenas da primeira sequência de ação – o suspense é menor, pois o tempo dedicado a criar uma expectativa pelo primeiro ataque dos índios foi menor também. Além do mais, ainda temos quase todo o filme pela frente.



Figura 6.13.



Figura 6.14.

Fim da perseguição, começo dos questionamentos. Por que os Apaches fugiram da reserva? É preciso respostas. Thursday e York acompanhados por alguns homens interrogam o agente federal da reserva indígena. Descubrem evidências sólidas de corrupção (como armas e bebidas ilegais) que contribuíram para a degradação da vida na reserva. Para York, isso basta para justificar e até admirar as ações de Cochise – em seu lugar, York teria feito o mesmo para salvar seu povo (Figura 6.15.). Já Thursday deixa claro seu desprezo pelo agente

como pessoa, mas demonstra pouca ou nenhuma iniciativa em castigar legalmente o homem, já que ele é um agente federal, isto é, alguém com certos privilégios na hierarquia da sociedade (Figura 6.16), uma hierarquia da qual Thursday não disfarça que gostaria de ascender. O bem-estar do povo indígena não entra na estrutura social que Thursday admira.



Figura 6.15.



Figura 6.16.

Essa cena, portanto, estabelece as diferenças entre Thursday e York em relação à questão indígena. Ela é importante porque é a primeira vez num *western* de Ford que a questão é levantada de forma tão explícita, pelos próprios personagens, simpatizando com a aflição indígena. É provável que York, como irlandês ou descendente de irlandeses (assim como John Ford), enxergue algo de si nos Apaches – a condição de excluído. Certamente não é por acaso que é estabelecido desde o princípio que Thursday também não respeita seus oficiais, irlandeses na maioria.

York insiste e consegue permissão de Thursday para se arriscar numa missão diplomática de encontrar Cochise e convencê-lo a retornar pacificamente. Ele é acompanhado pelo sargento Beaufort (Pedro Armendáriz), um imigrante mexicano: quando cruzam a fronteira do México, Beaufort brinda “à terra de sua mãe” (Figura 6.17.) – a delegação da paz é multiétnica. No esconderijo de Cochise, diversos planos de York e Beaufort cercados por Apaches sugerem a mesma relação entre força e território da sequência de perseguição analisada anteriormente (Figuras 6.18. e 6.19.). Quando finalmente encontram Cochise (é a primeira vez que o vemos no filme), ambos os lados permanecem de pé (um detalhe importante como veremos posteriormente) e depois se cumprimentam de mãos estendidas, como iguais (Figuras 6.20., 6.21. e 6.22.).



Figura 6.17.



Figura 6.18.



Figura 6.19.



Figura 6.20.



Figura 6.21.



Figura 6.22.

York e Beaufort retornam com a promessa de que Cochise retornará em paz se a cavalaria estiver disposta a ouvir as reivindicações de sua tribo. Contudo, York descobre para sua surpresa e indignação que Thursday não tem interesse num acordo de paz: ele já está de olho na glória pessoal que capturar Cochise lhe trará. Mesmo assim, quando o regimento encontra a tribo no local combinado, Thursday parece arrependido de descumprir a palavra de York e concede a conversação de paz que este combinara com Cochise. O encontro em si

começa promissor, visualmente até – os planos iniciais da sequência sugerem um equilíbrio de forças entre os dois lados (Figuras 6.23., 6.24., 6.25. e 6.26.), algo que não ocorrera em nenhuma sequência anterior.



Figura 6.23.



Figura 6.24.



Figura 6.25.



Figura 6.26.

Contudo, um presságio negativo de como a conferência acabará é estabelecido quando Thursday, em contraste com York na sequência analisada anteriormente, opta por permanecer sentado. Cochise permanece de pé, claro, assim como York e Beaufort (Figuras 6.27. e 6.28.). York e Beaufort agem como intermediários para as negociações entre Cochise e Thursday. Beaufort em particular é o tradutor: o estudioso Charles Ramírez Berg observa que boa parte da sequência é falada em espanhol, um idioma no qual Cochise fala fluentemente¹⁴⁶, um detalhe historicamente correto¹⁴⁷, por sinal.

¹⁴⁶ BERG, Charles Ramírez. “*The Margin as Center*”. In: STUDLAR, Gaylyn e BERNSTEIN, Matthew (org.). *John Ford made westerns : filming the legend in the sound era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 88.

¹⁴⁷ *Id. Ibid.* p. 87.



Figura 6.27.



Figura 6.28.

Cochise apresenta seus motivos: os maus-tratos e corrupção do agente da reserva em que viviam (acusações que Thursday sabe serem verdadeiras), além da omissão do “grande pai branco” (o governo federal). Cochise oferece o retorno pacífico de seu povo se o agente for mandado embora, caso contrário haverá guerra (Figuras 6.29., 6.30., 6.31. e 6.32.).



Figura 6.29.



Figura 6.30.



Figura 6.31.



Figura 6.32.

Thursday enfim se levanta da cadeira, rejeita uma oferta aparentemente simples e reage de forma exageradamente indignada à ameaça de guerra, ofendendo Cochise, ao dizer que o considera sem honra (Figura 6.33.). Sua reação soa como um gesto (consciente ou inconsciente? Ambas as hipóteses são possíveis) de alguém agarrando-se ao primeiro pretexto para conseguir o que queria desde o princípio: uma batalha – e a glória que uma vitória trará. Cochise ganha um plano próximo expressando sua surpresa e decepção com a reação do comandante (Figura 6.34.). A pesquisadora Joan Dagle nota que é o líder indígena que soa racional e conciliador durante a negociação, enquanto o líder branco soa desdenhoso¹⁴⁸, além de beligerante. Ambos os líderes dão às costas (Figuras 6.35. e 6.36.): é guerra.



Figura 6.33.



Figura 6.34.



Figura 6.35.



Figura 6.36.

Antes de a batalha começar, York tenta empregar sua familiaridade com os Apaches uma última vez: alertando Thursday que a maior parte dos guerreiros da tribo encontram-se

¹⁴⁸ DAGLE, Joan. “*Linear Patterns and Ethnic Encounters*”. In: STUDLAR, Gaylyn e BERNSTEIN, Matthew (org.). *John Ford made westerns : filming the legend in the sound era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 118.

escondidos e que atacá-los frontalmente seria cair numa emboscada (Figura 6.37). Novamente subestimando a inteligência dos Apaches, Thursday confunde esse conselho com covardia e repreende York, ordenando que se retire das fileiras de combate. Thursday comanda o ataque: sua tropa é atraída para um local fechado e cercada por Apaches. Múltiplos planos dos Apaches nas rochas sugerem novamente a superioridade indígena em seu território (Figuras 6.38., 6.39. e 6.40.). Dessa vez, com resultados fatais. Alvejados pelos índios, os sobreviventes se abrigam numa trincheira¹⁴⁹, onde aguardam o ataque final dos Apaches (Figura 6.41.). De Thursday e seus homens, só restarão poeira (Figura 6.42.).



Figura 6.37.



Figura 6.38.



Figura 6.39.



Figura 6.40.

¹⁴⁹ Thursday quase é resgatado por York, mas recusa a ajuda, preferindo morrer com seus homens.



Figura 6.41.



Figura 6.42.

Já York e o restante dos homens na reserva são poupados por Cochise e assistem impotentes aos índios vitoriosos sumirem numa nuvem de poeira (Figuras 6.43. e 6.44.).



Figura 6.43.



Figura 6.44.

Após a derrota, vem o epílogo do filme: York foi promovido a tenente-coronel, a patente do agora notório Thursday, cuja morte foi recebida em todo o país como a de um grande herói. Como Tag Gallagher observa, embora “Ford enxergue que a causa de barbaridades do exército é de oficiais tentando tornarem-se conhecidos (...). Mas glória é uma meta aceitável para o sistema. (...) E glória é a resposta do sistema para o suicídio em massa de Thursday” (tradução nossa¹⁵⁰). York é questionado por jornalistas sobre o antigo comandante (Figura 6.45.). Apesar de nitidamente contrariado, ele confirma que Thursday foi mesmo um grande oficial, apenas ressalta que o soldado comum, anônimo e mal pago, é tão

¹⁵⁰ “Ford sees the cause for army barbarity in disgruntled officers trying to make a name for themselves (...). But glory is an acceptable goal in the system. (...) And glory is the response the system makes to Thursday’s mass suicide.” Tradução do autor. GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986. p. 250.

ou mais digno de louvor quanto qualquer oficial de alta patente. Por fim, York encerra a entrevista para cumprir as ordens de caçar Cochise e seus seguidores. O oficial agora veste um uniforme idêntico ao de Thursday, uma possível sugestão de que York está se tornando igual ao seu antigo líder (Figura 6.46.). Ele comanda o regimento para fora do forte rumo a um novo confronto com o líder Apache, enquanto Philadelphia, agora casada com Michael, observa melancólica ao lado da sogra o marido partir para uma nova batalha.



Figura 6.45.



Figura 6.46.

Esse desfecho não agradou ao crítico Robin Wood, que levantou objeções à aparente conversão de York ao modelo de liderança de seu antigo comandante Thursday, assim como o fato de York ter ajudado a vender uma imagem positiva dele para a mídia. Especificamente Wood crê que Ford retrata a conversão de York como positiva¹⁵¹, quase como um final feliz. Afirmações bem discutíveis, que parecem ignorar a evidente frustração de York na cena com os repórteres. Wood, ainda por cima, manifesta um incômodo com a estrutura conformista que a tradição militar impõe aos personagens¹⁵², um incômodo que ele interpreta como um problema do filme, mas que outros autores enxergam de outra maneira, como uma crítica ao suposto conformismo. Por exemplo, Gaylyn Studlar observa o quanto o último plano de Philadelphia (acompanhada do filho pequeno e sua sogra) é agrídoce: não se nota mais seu entusiasmo juvenil de antes, ao ver seu marido partir para a guerra¹⁵³. Já Ramírez rebate diretamente a afirmação de Wood que a conversão de York é endossada pelo cineasta. Ao contrário, para ele, a conversão é dramaticamente consistente com a caracterização de York

¹⁵¹ Wood, Robin. "Shall We Gather at the River?". In: STUDLAR, Gaylyn e BERNSTEIN, Matthew (org.). John Ford made westerns : filming the legend in the sound era. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 27.

¹⁵² *Id. Ibid.* p. 33.

¹⁵³ Studlar, Gaylyn. "Sacred Duties, Poetic Passions". In: *Ibid.* p. 60.

como um soldado profissional que segue ordens mesmo quando discorda delas. Falso teria sido um final em que York de algum modo reformasse o sistema ao qual pertence¹⁵⁴. Ramírez encerra citando McBride, de que sistemas insanos (um eufemismo para genocídio) também podem ser perpetuados por homens nobres¹⁵⁵. Gallagher quase soa como se estivesse pensando especificamente nas objeções de Wood quando afirma que nós podemos não gostar das conclusões do filme, mas que as intenções de Ford são de fazer um retrato acurado do sistema, ao invés de nos dar finais felizes¹⁵⁶.

6.3 Falsos heróis

Já nesse terceiro filme analisado está claro que o choque entre civilizações (branca e indígena) cumpre um papel importante (não necessariamente o essencial, mas certamente um dos mais importantes) na filmografia de Ford. À primeira vista, isso parece satisfazer certas condições autoristas de busca pelo filme matriz, que “informa diretamente os filmes e a condicionar as situações dramáticas que lhe são intencionalmente subordinadas”, conforme Jean-Claude Bernardet expõe um tanto ceticamente¹⁵⁷. Bernardet denuncia o caráter idealizado, irreal, do filme matriz mesmo quando reconhece que a matriz pode manifestar-se num filme em todo seu esplendor, “mas ela não é esse filme, não coincide com ele”¹⁵⁸. Concentrar-nos-emos aqui menos em ideais platônicos e mais em concretudes: quais elementos de Ford permaneceram similares e quais foram modificados com o tempo?

Tendo isso em mente, relembremos que este capítulo tinha três metas: 1) analisar a caracterização da tribo Apache, mostrando como o filme expõe as razões por trás da rebelião Apache como justas; 2) examinar a maneira como o conflito entre Apaches e a cavalaria é retratado de forma trágica e sem sentido; 3) apontar possíveis conexões entre esse filme e os analisados anteriormente, *Cavalo de Ferro* e *No Tempo das Diligências*, buscando

¹⁵⁴ Berg, Charles Ramírez. “*The Margin as Center*”. In: STUDLAR, Gaylyn e BERNSTEIN, Matthew (org.). *John Ford made westerns : filming the legend in the sound era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 85-86.

¹⁵⁵ *Id. Ibid.* p. 86.

¹⁵⁶ GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986. p. 253.

¹⁵⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *O Autor no Cinema*. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. p. 40.

¹⁵⁸ *Id. Ibid.* p. 60.

semelhanças e diferenças entre eles (principalmente o papel do índio neles) para começarmos a entender as direções que a filmografia de Ford tomou com o tempo.

Primeiro, o filme expõe os motivos dos Apaches através dos próprios personagens, tanto brancos quanto índios. Alguns oficiais da cavalaria concordam com os motivos dos Apaches, preferindo uma solução pacífica a um confronto. Os próprios Apaches ganham voz e personalidade através de Cochise, que justifica sua revolta como uma reação à inépcia do governo dos EUA. Segundo, apesar de boas intenções de ambos os lados, o conflito ocorre e tudo indica que continuará ocorrendo por um bom tempo, pois é o próprio sistema político e militar dos EUA que fomenta as guerras contra os índios e sufoca os esforços de paz. Terceiro, diversos momentos e escolhas estilísticas evocam sequências de *Cavalo de Ferro* e *No Tempo das Diligências* (especialmente este último), conforme apontado por nós.

Por último, *Sangue de Heróis*, como vários filmes de Ford no pós-guerra, é marcado pelo luto dos que morrem a serviço do país. Inclusive há um nítido contraste entre o "verdadeiro herói" – o soldado comum, anônimo – e os falsos heróis, glorificados pela imprensa por feitos bombásticos e fúteis. Ademais, o filme já marca o começo de uma nova trajetória na carreira de Ford em relação aos nativos americanos que – geralmente (mas não sempre) – passariam a ser retratados de forma mais compreensiva pelo diretor (as nuances dessa nova postura serão analisadas em capítulos posteriores).

CAPÍTULO 7 – RASTROS DE ÓDIO (1956)

Rastros de Ódio é uma espécie de marco na carreira de John Ford. Joseph McBride considera que nesse filme o cineasta pôde explorar todos os seus sentimentos sobre raça, sexualidade e sua condição étnica de irlandês-americano. Dali em diante, a temática racial tornar-se-ia cada vez mais comum em seus filmes, além de buscar histórias sobre minorias que ele geralmente tinha relegado ao *status* de coadjuvantes – negros, índios e mulheres – dando-lhes os papéis de protagonistas¹⁵⁹ – em obras tais como *Audazes e Malditos* (1960), *7 Mulheres* (1966)¹⁶⁰ e tantas outras.

Quanto a *Rastros de Ódio*, é preciso também considerar o momento histórico dos EUA. Conforme detalhado no Capítulo 2 deste trabalho, o filme foi concebido, produzido e lançado durante um período repleto de momentos críticos para o movimento dos Direitos Civis. Em 1956, a Suprema Corte decretou a vitória dos boicotes de ônibus¹⁶¹, assim como proibiu a segregação nas escolas públicas. Decisões como essas foram contestadas de forma ampla e histórica por boa parte do país, uma oposição sem dúvida fomentada em parte pelo medo da mistura racial¹⁶².

Não que na época o filme tenha necessariamente entendido dessa forma ou tendo sua importância reconhecida e aceita de imediato. O longa-metragem foi um sucesso de bilheteria, isso é fato, mas as evidências sugerem incompreensão por parte considerável da crítica de cinema, ao menos nesse primeiro momento. McBride cita diversas críticas americanas esnobando-o basicamente por ser um *western*¹⁶³ (predizendo a decadência e preconceito que em breve marcariam o gênero). Mesmo revistas de importância internacional para o pensamento cinematográfico não se saíram melhor: Lindsay Anderson na *Sight and Sound* decepcionou-se¹⁶⁴ enquanto a *Cahiers du Cinéma* descartou *Rastros de Ódio* numa crítica de

¹⁵⁹ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 604-605.

¹⁶⁰ *Id. Ibid.* p. 559.

¹⁶¹ HOBERMAN, J. *An Army of Phantoms: American movies and the making of the Cold War*. New York: The New Press, 2011, p. 329.

¹⁶² *Id. Ibid.* p. 320.

¹⁶³ MCBRIDE, Joseph. *Op.Cit.* p. 570.

¹⁶⁴ MCBRIDE, Joseph e WILMINGTON, Michael. "Prisoner of the desert". *Sight and Sound*, 1971, outono, nº 40. p. 211.

duas frases (não assinada)¹⁶⁵. Entretanto, demoraria apenas alguns anos para a crítica mudar de ideia.

Em 1962, a *Cahiers* colocou o longa no topo de sua lista dos grandes filmes americanos falados¹⁶⁶, enquanto que em 1972, apareceu pela primeira vez na enquete internacional de melhores de todos os tempos da *Sight and Sound*, em 18º lugar¹⁶⁷. De fato, o filme foi melhor aceito pelas novas gerações. McBride relembra que os anos 70 viram uma explosão de novos diretores, todos fãs dele: “Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, Michael Cimino, John Milius”. *Rastros de Ódio* ganhou citações cinéfilas em filmes tão diversos quanto *Taxi Driver*, *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*, *Star Wars*, *Hardcore*, *O Franco Atirador*, *Dillinger*, *O Vento e o Leão*, *A Vingança de Ulzana* e tantos outros¹⁶⁸.

A princípio, *Rastros de Ódio* (1956) parece uma regressão na carreira de Ford em termos de representação indígena. Sua maneira de retratar o conflito entre índios e brancos aparenta estar mais próximo de *No Tempo das Diligências* (1939)¹⁶⁹ do que de *Sangue de Heróis* (1948). Aqui os índios (Comanches, nesse caso) são em sua maioria perigosos e violentos, aparecem e desaparecem da narrativa constantemente e, como no longa-metragem de 1939, despontam como símbolos dos medos dos peregrinos dessa nova terra que habitam. Ao contrário de *Sangue de Heróis* cuja violência é contextualizada o tempo todo e justificada como um protesto contra a negligência do governo americano, a violência dos Comanches em *Rastros de Ódio* soa inicialmente como injustificável, sem causa clara (por exemplo, apenas perto do fim do filme descobrimos qual a motivação do chefe Comanche), e desproporcional.

Entretanto, se olharmos com atenção, veremos que Ford encurta aqui a distância entre índios e colonos, estabelecendo paralelos entre a brutalidade dos dois povos e seu desejo de sobrevivência. O diretor publicamente definiu *Rastros de Ódio* como um “épico psicológico”¹⁷⁰, algo surpreendente já que o diretor raramente dava declarações pretensivas, e sugere uma ambição maior do que a de seus *westerns* habituais. De fato o diretor, através de seu protagonista Ethan Edwards (John Wayne) e de uma galeria de coadjuvantes de diferentes

¹⁶⁵ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 570.

¹⁶⁶ MCBRIDE, Joseph e WILMINGTON, Michael. *Op. Cit.*, p. 211.

¹⁶⁷ MCBRIDE, Joseph. *Op. Cit.*, p. 571.

¹⁶⁸ *Id. Ibid.* p. 571.

¹⁶⁹ Inclusive é possível traçar paralelos entre o protagonista Ethan Edwards e Hatfield em *No Tempo das Diligências*.

¹⁷⁰ *Id. Ibid.* p.559.

etnias, escancara frontalmente o que antes ficava apenas subentendido: o ódio racial, a rejeição da miscigenação e o desprezo pela civilização. Nesse processo, deixa claro o quanto *cowboys* e índios têm em comum, ao menos neste filme. Ao final, apesar da intolerância e da violência, as linhas separando etnias borram-se. Da lacuna gerada após o confronto entre Ethan e seu inimigo Comanche surge algo novo e aparentemente positivo, com o lar americano preenchido por imigrantes (suecos aqui), uma garota indígena de formação e um casal formado por um índio e uma filha de imigrantes.

Este capítulo tem apenas o objetivo de analisar os principais personagens (Ethan, Martin, Scar, Laurie e Debbie) e entender os paralelos e diferenças entre eles, procurando compreender como Ford sugere através da caracterização deles um passado histórico de violência e miscigenação nos EUA, possibilitando a construção de uma futura comunidade marginal étnica e multicultural.

7.1 Resumo

Texas, 1868: após uma ausência de oito anos, Ethan Edwards (John Wayne), um veterano da Guerra Civil pela Confederação, retorna para a casa de seu irmão Aaron¹⁷¹. Aaron é casado com Martha, com quem tem os filhos Ben, Lucy, a jovem Debbie de oito anos, além do adotivo Martin Pawley (Jeffrey Hunter). O retorno é tenso: Ethan e Martha sentem uma atração mútua¹⁷²; Ethan também não aceita Martin, por este ser um oitavo Cherokee¹⁷³.

No dia seguinte, o Reverendo (e Capitão) Samuel Johnson Clayton (Ward Bond) aparece na propriedade liderando voluntários na perseguição de ladrões de gado dos vizinhos Jorgensens. Ethan e Martin juntam-se ao grupo. Durante a busca, percebem que o roubo foi uma manobra dos Comanches para separar os homens de seus lares. Quando retornam, acham a casa dos Edwards em chamas: Aaron, Martha e Ben estão mortos; Debbie e Lucy sequestradas. O grupo passa a perseguir os Comanches responsáveis, mas cai numa emboscada. Lars Jorgensen é ferido e a maior parte do grupo retorna para casa com ele, desistindo do resgate, exceto por Brad (filho de Lars e noivo de Lucy), Ethan e Martin.

¹⁷¹ A Guerra Civil, entretanto, já tinha acabado há três anos. O filme sugere que ele pode ter agido como bandido ou mercenário no México durante esse tempo.

¹⁷² Atração perceptível para os espectadores, mas aparentemente não para o restante da família Edwards.

¹⁷³ Curiosamente foi Ethan quem salvou Martin, ainda bebê, da morte certa. No fim do filme, Ethan novamente irá poupar a vida de um jovem que supostamente preferiria ver morto.

Durante a nova perseguição, Ethan encontra Lucy morta e violentada. Brad perde a razão e morre num ataque suicida a tribo. Ethan e Martin prosseguem por algum tempo, mas perdem o rastro quando o inverno chega.

Aproximadamente dois anos depois, a dupla retorna para o lar Jorgensen. Martin é especialmente bem recebido pela filha dos Jorgensens, Laurie (Vera Miles), sua namorada de infância. Já Ethan recebe uma carta de um comerciante afirmando ter informações sobre Debbie. Martin acompanha Ethan, mas agora suspeita que ele deseje matá-la, e não resgatá-la. Conversando com o comerciante, Ethan e Martin descobrem que o chefe Comanche que raptou Debbie tem nome: Scar (Henry Brandon). Cerca de dois anos mais tarde, Laurie recebe uma carta de Martin descrevendo as peripécias seguintes: Ethan mata o comerciante por tentar roubar seu dinheiro, Martin compra acidentalmente uma esposa Comanche, e os dois homens cruzam o caminho da cavalaria após esta ter massacrado parte do bando de Scar (incluindo a esposa Comanche de Martin). O ciúme, o tempo e a distância abalam Laurie.

A busca leva Ethan e Martin ao Novo México, onde um mexicano leva-os a Scar, a pretexto de negócios. O encontro é tenso: Scar desconfia de algo assim que a dupla reconhece Debbie, agora é uma adolescente vivendo como uma das esposas de Scar. Ela diz à dupla que Scar vai matá-los e que, mesmo tendo lembranças de casa, ela agora é uma Comanche e deseja permanecer com os índios. Ethan prefere vê-la morta a vivendo como indígena e tenta matá-la, mas Martin a protege. Scar e seus homens atacam nesse momento, obrigando Ethan e Martin a fugir sem Debbie: Martin está furioso com Ethan. Ambos voltam para casa, chegando no dia do casamento de Laurie com outro homem. O casamento é cancelado após uma briga com o noivo. Depois da confusão, todos os presentes recebem notícias da Cavalaria de que o bando de Scar foi localizado próximo dali.

Ethan e Martin partem com o Reverendo Clayton e seus voluntários. Clayton e Ethan são a favor de um ataque direto, o que provavelmente matará Debbie, por isso Martin oferece-se para resgatá-la sozinho e furtivamente à noite. Ele encontra Debbie, que agora aceita fugir com ele. Ambos são interrompidos por Scar e Martin mata-o em autodefesa. Clayton e seus homens atacam a tribo. Ethan encontra o corpo de Scar e escarpela-o. Então dribla Martin e encurrala Debbie. Ele parece que vai matá-la, mas ao invés disso ergue-a em seus braços e diz: “Vamos para casa, Debbie”. Na casa dos Jorgensen, Debbie é acolhida pelos pais de Laurie, enquanto esta recebe Martin. Ethan observa a reunião familiar e parte sem se despedir.

7.2 A margem e o *mainstream*

Rastros de Ódio tem quantos personagens indígenas importantes? Depende de qual critério estivermos utilizando para julgar isso: Scar é o chefe dos Comanches e dentro do universo diegético é indiscutivelmente índio. Mas curiosamente Ford escolheu como intérprete o ator alemão Henry Brandon para representá-lo. É possível que se trate de um caso de *whitewashing*¹⁷⁴. Isto, entretanto, seria algo relativamente incomum para Ford, que, desde a invenção do cinema falado, costumava contratar índios para interpretarem índios – ou atores latinos, algo que o estudioso Charles Ramírez Berg defende como uma alusão, bastante acurada na opinião dele, ao passado de miscigenação entre certas tribos e mexicanos¹⁷⁵. Talvez a escolha de Brandon seja uma alusão a um passado de miscigenação com o homem branco, algo explicaria em parte o ódio de Scar pelo homem branco. Estamos apenas especulando, algo que sentimos confortáveis em fazer num filme em que diversos elementos são deixados subentendidos ou fora de campo (como o suposto caso entre Ethan com Martha, ou violências sexuais cometidas contra as personagens femininas), de certa forma encorajando a especulação do espectador.

O outro personagem indígena importante é Martin, um descendente de irlandeses e galeses, além de ser um oitavo Cherokee (seu intérprete, Jeffrey Hunter, é branco). Martin, contudo, não foi criado como índio, mas adotado desde criança pela família Edwards. Seu oposto é Debbie, uma garota branca filha de Martha (e Ethan?). Contudo, os anos de convivência forçada com os Comanches são uma forte influência: ela veste-se como membro da tribo e hesita em fugir na primeira vez que é contatada por Martin. Por último, temos Ethan, que certamente não é índio nem de sangue, nem de criação, mas talvez o seja em espírito: são significativos os paralelos entre ele e seu arqui-inimigo Scar. Quando olhamos para esse jogo de contrastes e semelhanças, percebemos a razão do teórico Brian Henderson,

¹⁷⁴ Termo em inglês para a prática de escalar atores de cor branca para viver personagens (reais ou fictícios) de outras etnias. Historicamente o *whitewashing* é muito comum no *western* (brancos interpretando índios), mas também é muito frequente em outros gêneros, até mesmo nos dias atuais.

¹⁷⁵ BERG, Charles Ramírez. “*The Margin as Center*”. In: STUCLAR, Gaylyn e BERNSTEIN, Matthew (org.). *John Ford made westerns: filming the legend in the sound era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 83.

citado por James Hoberman, quando afirma que o longa-metragem questiona quem é indígena e por tabela questiona também quem é americano¹⁷⁶.

Para Hoberman, a guerra de três séculos contra a população indígena construiu a identidade nacional americana, ao fornecer aos colonos brancos um adversário para combater e também um herói americano, o pioneiro¹⁷⁷. A filmografia de Ford, em geral, encaixa-se nesse contexto – e *Rastros de Ódio* em particular escancara os aspectos raciais desse conflito, assim como também retira dele tanto seu heroísmo quanto qualquer ideia de pureza racial (brancos e índios lutam pela terra no filme, mas quanto mais você presta atenção, menos as categorias “branco” e “índio” fazem sentido aqui).

Charles Ramírez Berg elabora isso de forma detalhada, descrevendo a fronteira ficcional americana de Ford (tal como a histórica, segundo ele) como um território em que nenhuma cultura consegue controle efetivo ou hegemonia sobre as outras. Ramírez enxerga a filmografia de Ford como palco para uma disputa entre o *mainstream* (a cultura WASP¹⁷⁸) e os nativo-americanos. Ainda segundo ele, espremida entre esses dois polos no que ele chama de “margem”, estão os pioneiros étnicos, que levam adiante o projeto colonizador do *mainstream*, seja como soldados, seja como trabalhadores, mas que não realmente pertencem ao *mainstream*¹⁷⁹. Por sinal, Ramírez defende o cinema de Ford não como um cinema do *mainstream*, mas como um cinema étnico (irlandês). Ele não vê contradição na desconfiança de Ford nas estruturas de poder WASP com as demonstrações de militarismo filmadas por ele com uma afeição evidente, por mais que isso soe estranho a olhos contemporâneos. Para certas minorias étnicas, irlandeses inclusos, o serviço militar (e seus ritos e desfiles) era uma maneira viável de melhorar sua condição socioeconômica, de igualar-se a membros do WASP, de demonstrar patriotismo, e por tudo isso junto, uma forma de expressar orgulho étnico¹⁸⁰. Para Ford, a “margem” corre o risco constante de tornar-se o *mainstream* via assimilação, enquanto os nativo-americanos seriam algo que a “margem” não pode tornar-se –

¹⁷⁶ HOBERMAN, J. *An Army of Phantoms: American movies and the making of the Cold War*. New York: The New Press, 2011, p. 320.

¹⁷⁷ *Id. Ibid.* p. 314.

¹⁷⁸ Acrônimo em inglês para "branco, anglo-saxão e protestante". Usado para designar a suposta elite homogênea (econômica, política e social) de religião protestante e ascendência britânica. O termo com frequência é usado para caracterizar todos os brancos descendentes de europeus, mas Ramírez nitidamente usa o termo apenas para protestantes de ascendência britânica.

¹⁷⁹ BERG, Charles Ramírez. “*The Margin as Center*”. In: STUCLAR, Gaylyn e BERNSTEIN, Matthew (org.). *John Ford made westerns : filming the legend in the sound era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 78-79.

¹⁸⁰ *Id. Ibid.* p. 84.

outra raça. A “margem” encontra-se pressionada entre os avanços colonialistas do *mainstream* e o desconhecido dos indígenas. A “margem” pode até lutar para preservar sua identidade étnica, mas no fim é obrigada a escolher entre a assimilação WASP ou a vida entre nativos. Ambas as opções são mortes culturais¹⁸¹. Ramírez conclui que os nativo-americanos são um espelho da “margem”, pois também estão tentando manter sua cultura diante do avanço genocida do *mainstream*¹⁸². É o lado mais fraco do conflito.

Ramírez identifica que a estratégia de Ford para a representação desses atritos é a organização de dois fios narrativos: 1) o narrativo dramático mais evidente, cuja trama principal é focada nos objetivos dos protagonistas como resgatar ou vingar-se de alguém etc., muitas vezes com um vilão identificável; 2) a narrativa cultural paralela. Neste segundo caso ela é a subtrama voltada para a interação entre as culturas do *mainstream* e da “margem” e ela lança um dilema cultural a ser resolvido. Tipicamente também é a subtrama romântica, mas nem sempre. Discutivelmente Ramírez menciona *Sangue de Heróis* e *Rastros de Ódio* como exemplos sem subtrama romântica, o que só é correto se analisarmos os protagonistas (John Wayne em ambos os casos) e esquecermos os coadjuvantes. Cada narrativa chega a uma resolução diferente, com a dramática normalmente terminando de forma satisfatória, em um final feliz. O clímax cultural (e romântico) é resolvido também frequentemente de forma feliz, mas não necessariamente positiva por mais contraditória que tal definição soe. Às vezes, o desfecho cultural pode ser considerado positivo no sentido de que a comunidade termina por realizar a visão de Ford de uma harmonia multicultural (Ramírez usa como exemplos os finais de *Ao Rufar dos Tambores* e *Rio Bravo*, com diferentes etnias, incluindo indígenas, saudando a bandeira americana). Porém, às vezes a resolução cultural lança uma sombra perturbadora no desfecho, como nos casos de *Sangue de Heróis* e *Rastros de Ódio*. Neste último, Ramírez define a narrativa cultural paralela como o dilema de Ethan, se ele é capaz de superar seu racismo. A resposta é um sim parcial pelo fato de ele não matar sua sobrinha, trazendo-a de volta à “margem”. Mas seu ódio por nativo-americanos é incontrolável e ameaça o tênue equilíbrio da comunidade, baseada em justiça e tolerância¹⁸³. O exílio então é seu desfecho. Ele não tem mais lar na “margem”, nem entre os índios que odeia, nem no *mainstream*. Sem um lar cultural Ethan torna-se igual ao índio que atirou nos olhos no começo do filme,

¹⁸¹ BERG, Charles Ramírez. “*The Margin as Center*”. In: STUDLAR, Gaylyn e BERNSTEIN, Matthew (org.). *John Ford made westerns: filming the legend in the sound era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 80-81.

¹⁸² *Id. Ibid.* p. 82.

¹⁸³ *Id. Ibid.* p. 89-90.

condenado a vagar para sempre entre ventos. Ramírez conclui que Ford mostra que a conquista do Oeste Americano exigiu tanto coragem quanto selvageria. Segundo ele, “a conclusão cultural de *Rastros de Ódio* está entre os momentos mais emocionalmente inquietantes e ideologicamente claros do cinema americano”¹⁸⁴.

Já o estudioso Tag Gallagher tem uma visão oposta a de Ramírez sobre a comunidade marginal, supostamente baseada em justiça e tolerância. Gallagher afirma que “empatia é rara no mundo de *Rastros de Ódio*”, ao observar que nenhum personagem parece esforçar-se para compreender o ponto de vista de outro, mesmo entre membros das famílias Edwards, Jorgensen ou entre o casal Martin e Laurie¹⁸⁵. Ademais, o racismo de Ethan não soa deslocado na comunidade. Alguns exemplos: a famosa cena em que Ethan atira nos olhos de um cadáver Comanche para impedi-lo de entrar no paraíso e “condená-lo a vagar para sempre entre ventos” ocorre depois que Lars já o tinha agredido com uma pedra; personagens, como o Reverendo Capitão Clayton, demonstram tanta alegria em matar índios quanto Ethan; Laurie (vestida de noiva) defende para Martin que Martha aprovaria Ethan matar Debbie (Figura 7.1.). Gallagher declara “Ninguém acha-o absurdo”¹⁸⁶, uma afirmação bem discutível já que ele é considerado absurdo em diversos momentos. O Reverendo Capitão Clayton, por exemplo, nitidamente desaprova Ethan tanto na cena dos disparos no Comanche morto quanto na primeira batalha (sim, ele mata índios com prazer, mas demonstra limites éticos ao recusar-se a atirar em Comanches feridos ou em fuga e até proibindo Ethan de continuar atirando). Idem para o desfecho, no qual o lar Jorgensen, incluindo Laurie, recebe Debbie sem hesitação. Talvez seja mais correto dizer que Ethan distingue-se da comunidade não por sua intolerância, mas por manifestá-la em excesso.

¹⁸⁴ BERG, Charles Ramírez. “*The Margin as Center*”. In: STUDLAR, Gaylyn e BERNSTEIN, Matthew (org.). *John Ford made westerns: filming the legend in the sound era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 95-96.

¹⁸⁵ GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986. p. 326.

¹⁸⁶ *Id. Ibid.* p. 337.



Figura 7.1.

Além disso, Gallagher defende o quanto Ethan é mais parecido com Scar do que gostaria. Ambos são consumidos pelo ódio racial, ambos são motivados por vingança (a morte de Martha, a morte dos filhos de Scar), ambos querem Debbie para si¹⁸⁷. Para Gallagher, Ethan quer matar Scar por este ter possuído a mulher que desejava¹⁸⁸. Não é à toa que McBride considera que o filme apesar de ter na superfície um tema altamente romântico – uma busca cavalheiresca – mas cujos motivos de seu cavaleiro são impuros¹⁸⁹. McBride ainda aponta que de todos os heróis de Ford, Ethan é o único que volta sua violência contra sua própria família, e indaga se ele na verdade não inveja a liberdade que Scar aparentemente tem¹⁹⁰. Ele até mesmo deu-se ao trabalho de aprender o idioma e a religião Comanche, o que é mais do que qualquer branco demonstra. Quando Ethan finalmente encontra Scar face a face, troca insultos e até acusações contra ele. A pesquisadora Joan Dagle analisou essa cena e chegou a um paralelo ainda mais relevante: quando Ethan diz, “Você fala bom americano para um Comanche. Alguém te ensinou?”, está insinuando que Scar aprendeu com sua prisioneira Debbie (aliás, outro paralelo com Ethan é a disposição de Scar em aprender mais sobre seu inimigo. Talvez Scar também inveje a aparente liberdade de Ethan). Astuciosamente Scar devolve a acusação: “Você fala bom Comanche. Alguém te ensinou?” (Figuras 7.2. e 7.3.).

¹⁸⁷ GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986. p. 332.

¹⁸⁸ *Id. Ibid.* p. 335.

¹⁸⁹ MCBRIDE, Joseph e WILMINGTON, Michael. "Prisoner of the desert". *Sight and Sound*, 1971, outono, n.º 40. p. 211.

¹⁹⁰ *Id. Ibid.* p. 212.



Figura 7.2.



Figura 7.3.

Para Dagle, a cena expõe o duplo padrão dos brancos quanto a sexo inter-racial – é aceitável homens brancos fazerem sexo com mulheres não brancas, mas inaceitável para mulheres brancas fazerem o mesmo¹⁹¹. Por sinal, McBride também considera revelador que Ethan não levante objeções ao casamento entre Martin e sua esposa Comanche (sua observação, entretanto, desconsidera que aos olhos de Ethan, Martin é índio também)¹⁹². Segundo McBride, Ethan não agride Scar nessa cena (ou em momento algum, aliás) pelo mesmo motivo que ele também jamais agride o Reverendo Capitão Clayton, apesar de chegar perto disso algumas vezes: agredir um ou outro implicaria num compromisso com a selvageria ou a civilização. Scar, por sinal, também não agride Ethan por um impasse similar¹⁹³. Por que ele agrediria seu reflexo no espelho?

Martin, o fiel escudeiro do cavaleiro Ethan, tem em si o suficiente de seu mentor para dedicar-se a busca com a mesma obsessão, sugerindo também uma relutância similar em comprometer-se numa relação doméstica com Laurie (como deve ter ocorrido anos atrás entre Ethan e Martha), argumenta McBride¹⁹⁴. Mas enquanto Ethan é rejeitado por não pertencer ao mundo branco nem ao indígena, McBride observa que Martin pertence a ambos e por isso aceita Debbie e rejeita a execução misericordiosa defendida por Laurie e Ethan. Entretanto, é curioso e significativo que ninguém levante objeções raciais contra o relacionamento entre Martin e Laurie, ou conteste que os filhos do casal terão sangue indígena também. O padrão duplo que Dagle denuncia parece não aplicar-se nesse caso. Indício do quanto Martin pertence

¹⁹¹ DAGLE, Joan. “*Linear Patterns and Ethnic Encounters in the Ford Western*” In: STUDLAR, Gaylyn e BERNSTEIN, Matthew (org.). *John Ford made westerns: filming the legend in the sound era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 124.

¹⁹² MCBRIDE, Joseph e WILMINGTON, Michael. “*Prisoner of the desert*”. *Sight and Sound*, 1971, outono, n° 40. p. 214.

¹⁹³ *Id. Ibid.* p. 213.

¹⁹⁴ *Id. Ibid.* p. 213.

(ou foi assimilado) ao mundo branco? Ou evidência de que a comunidade da “margem” é tão tolerante quanto Ramírez defende?

Como McBride aponta, momentos antes do massacre da família Edwards, Ford enfatiza o medo das mulheres, especificamente no movimento de câmera que se aproxima num primeiríssimo plano de Lucy gritando de medo (Figuras 7.4. e 7.5.). Movimento idêntico à cena em que Ethan encontra um grupo de mulheres brancas libertas do cativo Comanche, mas enlouquecidas pelos anos de maus tratos. Nesse instante, seu medo é igualado ao de Lucy e Martha antes da chacina¹⁹⁵. (Figuras 7.6. e 7.7.).



Figura 7.4.



Figura 7.5.



Figura 7.6.



Figura 7.7.

Contudo, McBride observa que o encontro inicial entre Ethan e Debbie dissipa esses medos (ao menos para o espectador, não para Ethan): Debbie soa normal e agora aceita sua herança dupla. A miscigenação teria aprofundado sua identidade, ao invés de destruí-la (na verdade é Ethan e sua busca por pureza racial que ameaçam destruí-la). É possível fazer um contraponto com Tag Gallagher que atribui à saúde física e mental dela a um milagre convenientemente mantido fora do campo do espectador. Quanto à hesitação inicial dela em

¹⁹⁵ MCBRIDE, Joseph e WILMINGTON, Michael. "*Prisoner of the desert*". *Sight and Sound*, 1971, outono, nº 40. p. 214.

abandonar sua nova família pela antiga, Gallagher considera que uma jovem adolescente não tem ideias claras do que quer para sua vida¹⁹⁶.

7.3 Vagando entre ventos

Este capítulo estabeleceu como meta analisar todos os personagens principais da trama, buscando estabelecer paralelos e contrastes entre eles, especificamente quanto à questão indígena. Alguns odeiam índios, outros são índios e odeiam brancos, alguns são índios e vivem entre brancos, outros foram criados por índios e assim por diante. Então o filme mostra um conflito entre *cowboys* e índios explicitando os aspectos mais raciais dessa disputa. Porém, Ford deliberadamente deixa turvas as fronteiras entre quem é branco e quem é índio, sugerindo paralelos entre as etnias, tanto em aspectos positivos quanto (talvez especialmente) negativos. Isto torna essa guerra racial em algo sem justificativa ou sentido. Ao mesmo tempo, ele também usa isso para sugerir que algo de positivo nasceu desta contenda: um futuro multiétnico e multicultural, ao menos nas margens da sociedade americana, já que o centro WASP permanece excludente e fora de alcance.

Não há dúvidas de que Ford, ao menos nesse ponto de sua vida, prefira índios criados na cultura branca (ainda que na “margem”, já que o *mainstream* recusa os diferentes), como Martin, do que nativos, como Scar e seus Comanches. Até porque não parece haver dignidade na vida fora da “margem” e do *mainstream*, especialmente se você for do sexo feminino. Pois a julgar pelas evidências disponíveis no longa-metragem, o modo de vida indígena é terrível para a maioria das mulheres, algo inaceitável para Ford.

Essa não é a única vez em que Ford retrata com simpatia vítimas de agressões sexuais. Gaylyn Studlar aponta como exemplos *Terra Bruta* e *7 Mulheres*. Studlar também concorda que *Rastros de Ódio* trabalha no sentido de revelar as ideias racistas e violentas do discurso machista, que afeta tanto homens quanto mulheres. O exemplo mais claro disso, claro, é Laurie usando seu vestido branco de noiva defendendo a morte de Debbie (sua atitude em parte é motivada pelo desejo de que Martin permaneça no lar e não arrisque a vida). Para Studlar, ao fazer da sexualmente inocente Laurie voz de normas patriarcais sexuais (e de

¹⁹⁶ GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986. p. 336.

Martin, compaixão e tolerância) torna a oposição entre civilização e selvageria confusa¹⁹⁷. Curiosamente, sua mãe é sempre favorável ao resgate de Debbie (permitindo relativizar uma observação anterior de Gallagher; ela é das poucas personagens do filme que sempre manifesta empatia). Quanto ao desfecho, McBride define-o como um reconhecimento simbólico das heranças brancas e indígenas. Scar morreu e Ethan não cruza a porta que leva a um futuro multicultural, resignado a desaparecer vagando entre ventos (Figura 7.8.).



Figura 7.8.

Isto ecoa no posterior *O Homem que matou o Facínora* (1962) – um *western* sem índios, aliás – onde John Wayne também mata o bandido do título, garantindo o avanço da civilização (o *mainstream*), mas também a própria obsolescência. Para Ford, os EUA multiétnicos foram construídos com a morte de homens como Scar¹⁹⁸, enquanto o racismo de homens, como Ethan, pertence ao vento do deserto.

¹⁹⁷ STUCLAR, Gaylyn. “The Margin as Center” In: STUCLAR, Gaylyn e BERNSTEIN, Matthew (org.). John Ford made westerns: filming the legend in the sound era. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 89-90.

¹⁹⁸ MCBRIDE, Joseph e WILMINGTON, Michael. “Prisoner of the desert”. Sight and Sound, 1971, outono, nº 40. p. 214.

CAPÍTULO 8 – CREPÚSCULO DE UMA RAÇA (1964)

Crepúsculo de uma Raça foi o penúltimo longa-metragem de John Ford e seu último *western*. O que torna-o único em sua carreira é a disposição em dar aos índios o papel de heróis ou protagonistas da história (ou pelo menos tentar. As minúcias das decisões de Ford nesse sentido serão discutidas na seção de Análise). Joseph McBride descreve-o como baseado em algo que é apenas uma nota de rodapé na história para a maioria das pessoas, “a fuga heroica de 286 índios Cheyenne de sua reserva em Oklahoma por quase 3 mil quilômetros de volta à sua pátria em Yellowstone em 1878-79”¹⁹⁹.

Desde meados dos anos 50, Ford queria contar a saga dos índios Cheyenne que no século 19 fugiram de sua reserva imposta pelo governo para tentarem voltar para sua terra natal. A famosa citação de Ford de que “matou mais índios do que Custer” foi dita por ocasião do lançamento do filme e embora haja um inegável senso de autopromoção nela, seus sentimentos certamente eram sinceros, ainda mais considerando o contexto de sua filmografia recente: Ford já tinha dirigido um filme com um afro-americano como herói (*Audazes e Malditos*, 1960). Já seu longa posterior a *Crepúsculo de uma Raça* teria mulheres como protagonistas, ameaçadas por foras da lei violentos e perigosos na China do início do século 20 (*7 Mulheres*, 1966, não é um *western*, apesar de aproximações evidentes com o gênero). Afro-americanos, nativo-americanos e mulheres: Ford estava acertando as contas com três classes subvalorizadas em sua filmografia (e no *western*, em geral).

Joseph McBride também considera essa fase final da carreira do diretor como significativa de sua insatisfação pessoal com os EUA naquele momento. De seus três últimos longas, *O Aventureiro do Pacífico*, 1963, passa-se no Havaí e *7 Mulheres*, na China. Apenas *Crepúsculo de uma Raça* passa-se no interior dos EUA e de certa forma trata o país e suas instituições como algo alienígena aos protagonistas indígenas²⁰⁰. McBride afirma que a perda de fé de Ford no futuro da América era cada vez mais evidente conforme as tensões sociais dos anos 60 acumulavam-se. Valores que ele cultuava eram criticados ou ridicularizados pela contracultura e sua ideia de harmonia multiétnica parecia cada vez mais distante diante de uma realidade repleta de conflitos raciais (certamente não é coincidência que a comunidade

¹⁹⁹ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 643.

²⁰⁰ *Id. Ibid.* p. 638.

integrada de *O Aventureiro do Pacífico* está localizada no Havaí, cultural e geograficamente distante do resto do país). Ao mesmo tempo, ele certamente não tinha confiança no *mainstream* (aliás, nunca teve), expressando na vida pessoal (mas não na pública) dúvidas sobre a Guerra do Vietnã. Se muitos de seus filmes retratavam direta ou indiretamente o sonho de imigrantes sendo realizados nesse país, agora ele não parecia mais acreditar nisso.

Entretanto, em 1964, a posição de Ford na indústria cinematográfica já não era mais a mesma: idade avançada; saúde debilitada; suas últimas bilheterias, em geral, foram mais medianas do que de fato boas; reduzida influência nos bastidores. Isso teve consequências diretas na produção e ele não teve poder de decisão nem na trilha sonora, nem no corte final (que em sua concepção original deveria ter sido mais longo). Talvez mais importante do que isso, afetou a escolha do elenco. Ford queria atores autenticamente Cheyenne nos papéis principais e que não falassem em inglês em nenhum momento (e sem legenda!). Ambas as ideias foram vetadas pelo estúdio Warner. Ford teve que escalar, para os principais papéis indígenas, os atores mexicanos Dolores del Río, Ricardo Montalbán e Gilbert Roland; o ítalo-americano Sal Mineo e o canadense Victor Jory. A maior parte dos diálogos dos personagens Cheyenne é em inglês. Ainda assim, há uma boa dose de diálogos em idioma indígena sem legenda – mas não em Cheyenne, e sim em Navajo, já que os índios extras foram recrutados de Monument Valley como sempre²⁰¹.

McBride lamenta que tais compromissos comerciais tenham impedido o projeto original que Ford tinha em mente, mas acha que é mais importante olhar para o que o filme é ao invés do que poderia ter sido. Embora o autor considere o longa um fracasso, para ele, ao menos é um fracasso honroso. McBride prossegue afirmando que apesar de dramaticamente falho (na opinião dele pela incapacidade de Ford dar aos índios personalidades tridimensionais), o filme tem mais sucesso como um trabalho de poesia visual, com várias cenas genuinamente comoventes graças a sua concepção visual²⁰².

Este capítulo tentará seguir o exemplo de McBride e analisar o filme pelo que é ao invés do que poderia ser. Nossos objetivos são três: 1) investigar em que grau Ford é bem-sucedido ao retratar os índios como heróis, avaliando as minúcias de sua opção dramática; 2) identificar todas as maneiras com que Ford nega qualquer heroísmo aos personagens brancos

²⁰¹ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 652.

²⁰² *Id. Ibid.* p. 658.

e a sociedade branca, caracterizando-os todos como desleais ou incapazes de contribuir para a jornada indígena; 3) como Ford privilegia o coletivo a caracterizações individuais, tanto de personagens brancos quanto índios.

8.1 Resumo

Oklahoma, 1878. A nação Cheyenne vive numa reserva após sua rendição anos atrás para os EUA. As condições do lugar são péssimas, fome e doenças custam vidas da tribo. Apelos por melhores condições são ignorados pelo governo. O capitão da cavalaria Thomas Archer (Richard Widmark), um dos oficiais responsáveis pelo local, é simpático às exigências, mas por si só nada pode fazer. Morando na reserva, a professora *quaker* Deborah Wright (Carroll Baker) ensina às crianças a língua inglesa. O chefe Cheyenne então ordena a fuga da tribo da reserva e uma marcha de quase 3 mil quilômetros de distância para sua terra natal em Dakota²⁰³. Deborah Wright decide acompanhá-los na jornada.

O capitão Thomas Archer e seus homens perseguem a tribo com relutância. Quando os alcança, o major superior de Archer ordena um ataque de canhões, provocando uma batalha na qual o major é morto e a cavalaria derrotada. O chefe da tribo falece a seguir e aponta Dull Knife como sucessor, que faz um voto celibatário enquanto a marcha durar. Enquanto isso, Red Shirt, filho de Little Wolf, seduz a esposa de Dull Knife. Na costa leste, a imprensa sensacionalista faz um estardalhaço com esses acontecimentos e o secretário do interior Carl Schurz (Edward G. Robinson) sente-se pressionado. Archer mais uma vez alcança a tribo e novamente há um ataque precipitado, dessa vez de um subalterno, põe tudo a perder. Quanto aos Cheyenne, muitos morrem vítimas da fome e de brancos caçadores de recompensas que encontram pelo caminho.

A narrativa é interrompida por um interlúdio em Dodge City, na qual o xerife local Wyatt Earp (James Stewart) recebe notícias, junto com o resto da população, de que os índios foram avistados ali perto, provocando pânico em massa (era apenas um batedor de passagem).

²⁰³ O lar Cheyenne até meados do século 19 era a região que hoje compreende os estados de Dakota do Sul, Dakota do Norte, além do Colorado. TIECK, Sarah. *Cheyenne*. North Mankato: Abdo Publishing, 2014, p. 6.

O inverno chega e a tribo divide-se em duas. Mulheres e crianças rendem-se para o Forte Robinson controlado pelo capitão Oscar Wessels (Karl Malden), onde são pessimamente tratados, aprisionados em barracões sem água ou comida. Escapam mais uma vez em outra batalha violenta. Os dois grupos indígenas voltam a encontrar-se em Victory Cave, onde são cercados pelo exército. Antes que um massacre ocorra, Schurz aparece após ser convocado por Archer, para negociar a paz. Após o acordo, Dull Knife mata Red Shirt e foge outra vez, mas agora está só.

O filme segue em linhas gerais os fatos reais da jornada dos Cheyenne liderados por Dull Knife, mas toma diversas liberdades. O estudioso Tag Gallagher observa que duas das maiores divergências são: 1) o exílio de Dull Knife por ter cometido homicídio dentro da tribo ocorreu anos depois e em circunstâncias diferentes; 2) o secretário do interior Carl Schurz não teve qualquer envolvimento nas negociações de paz e no episódio como um todo²⁰⁴.

8.2 Boas intenções brancas

Joseph McBride observa que a carreira de Ford desenvolveu-se no sentido de mudar a identidade entre o civilizado e o selvagem (europeus e índios), de modo que em *Crepúsculo de uma Raça*, os europeus é que enfim tornaram-se selvagens e os nativos em heróis. McBride vai mais além e afirma que os Cheyenne são mostrados como uma comunidade tipicamente Fordiana: ameaçada por crises interna e lutando contra forças destrutivas externas. A diferença é que a comunidade dessa vez é indígena e as forças destrutivas são a cavalaria dos EUA, e não o contrário²⁰⁵. A inversão de papéis estava completa, ao menos aparentemente. Certamente é tentador concluir que com a realização de *Crepúsculo de uma Raça* o índio na filmografia de Ford enfim passou “de inimigo a herói”. Mas será mesmo verdade?

De todos os *westerns* de Ford, esse é o que certamente mais dá tempo para múltiplos personagens índios na narrativa. Porém, uma análise cuidadosa revela que a resposta é mais complexa do que essa afirmação. Um fator complicador é que os personagens Cheyenne dividem o protagonismo (e tempo de duração) com múltiplos personagens brancos em narrativas paralelas. Então o filme não é exclusivamente sob o ponto de vista indígena, mas

²⁰⁴ GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986, p. 430.

²⁰⁵ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 646.

uma convergência de múltiplos pontos de vista étnicos, ainda mais se considerarmos que boa parte dos personagens brancos são (como sempre em Ford) de etnias não pertencentes ao *mainstream* WASP. Justamente o fato de não ser um filme exclusivamente sobre heróis nativo-americanos parece ter desapontado até mesmo os mais ferrenhos defensores de Ford, como o próprio McBride. Outro desapontado foi Andrew Sarris, a quem Tag Gallagher cita como exemplo nesse sentido: para Sarris, o filme é “um fracasso porque Ford não consegue entrar nos índios que está tentando enobrecer”. Gallagher nota que mais tarde Sarris mudou de ideia ao desconfiar de que o verdadeiro objetivo do diretor não era “entrar” em ninguém. O grande defensor americano da teoria do autor passou a afirmar que nenhum cineasta jamais conseguiu ver o velho oeste através dos olhos indígenas e que Ford sempre respeitou a dignidade indígena na dialética racista do gênero²⁰⁶. Quanto a Gallagher em si, sua opinião é mais favorável, ainda que com alguma dose de ambivalência. Para ele, o filme “funciona nem tanto em termos de tema ou personagem”, e mais pela beleza física dos enquadramentos e paisagens²⁰⁷. Inevitável pensar que os fãs autoristas do diretor estão recorrendo a malabarismos para justificar um filme que não se encaixa suavemente nas características autorais mais proeminentes de Ford.

Outro desapontado é Charles Ramírez Berg. Para Ramírez, os ataques de Ford mais diretos ao preconceito (*Crepúsculo de uma Raça* e *Audazes e Malditos*) são os menos satisfatórios cultural e esteticamente²⁰⁸. Segundo ele, o problema é que Ford era mais habilidoso em tratar dessas questões culturais no subtexto do que no texto. Ramírez é particularmente crítico das subtramas com casais brancos em *Crepúsculo de uma Raça* e *Audazes e Malditos*. Ramírez acredita que ambos os filmes terminam sugerindo que os verdadeiros protagonistas eram esse tempo todo o casal branco²⁰⁹.

Embora o raciocínio de Ramírez tenha sua lógica, fundamentado no esquema que desenvolveu em seu artigo, este estudo chegou a uma conclusão diferente diante das mesmas evidências. Acreditamos que embora seja verdade que o casal branco (estamos falando aqui especificamente do caso de *Crepúsculo de uma Raça*) seja uma concessão óbvia ao público

²⁰⁶ GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986, p. 430.

²⁰⁷ *Id. Ibid.* p. 433.

²⁰⁸ BERG, Charles Ramírez. “*The Margin as Center*”. In: STUCLAR, Gaylyn e BERNSTEIN, Matthew (org.). *John Ford made westerns: filming the legend in the sound era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 83 e. 96.

²⁰⁹ *Id. Ibid.* p. 83, 90 e 93.

médio (presumivelmente branco aos olhos do estúdio), ele não é realmente prejudicial ao resultado final. O romance entre capitão Archer e a professora Deborah ocupa um tempo curto no filme, ambos dividem poucas cenas e seu romance mal é mencionado na narrativa ou tem qualquer influência na resolução da narrativa principal. Ramírez não está errado, só está exagerando na crítica a um alvo que o próprio filme trata com indiferença.

Ademais, este estudo defende que os diversos personagens brancos estão no filme para Ford justamente negar os traços de heroísmo que, em geral, esperamos no gênero *western*. Gallagher aponta para algo nesse sentido quando analisa o interlúdio em *Dodge City*,²¹⁰ uma cidade pequena que entra em pânico com a notícia de índios avistados na região. A sequência serve para ridicularizar o medo da sociedade branca. Talvez mais significativa seja a presença do xerife Wyatt Earp (James Stewart), retratado como corrupto e desinteressado, em forte contraste com o Wyatt Earp idealista interpretado por Henry Fonda em *Paixão dos Fortes* (1946), do próprio Ford (Figura 8.1.). O diretor já não acreditava mais nos próprios heróis cujo mito ajudou a construir no cinema.



Figura 8.1.

Gallagher prossegue examinando os outros personagens brancos e perguntando-se se eles seriam heróis. Deborah, a professora *quaker* certamente é a mais simpática. Ela acompanha a jornada dos Cheyenne, mas não há muito que ela possa fazer, exceto testemunhar o sofrimento de perto. Ainda há uma ambivalência nela, observada por Gallagher, de que sua profissão é ensinar às crianças indígenas o idioma inglês e garantir o domínio cultural do inimigo. Capitão Archer se sai pior até. O personagem (que também serve

²¹⁰ GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986, p. 431.

de narrador em *off*) lembra o rebelde capitão Kirby York (John Wayne) de *Sangue de Heróis*, mas sem a mesma força de vontade. Quando age, é para simplesmente recorrer a uma autoridade maior, o secretário do interior Carl Schurz. McBride não gosta do personagem Schurz, considerando-o um *deus ex-machina*²¹¹ nada convincente, mas Gallagher prefere constatar que sua negociação de paz é feita sob a mira de canhões, além de que ele oferece charutos aos líderes Cheyenne para fumarem ao invés do tradicional cachimbo da paz indígena, uma cínica evidência de que a vitória, mesmo que pacífica, foi da sociedade branca²¹² (o *mainstream*).

Já McBride enxerga que as hesitações de Archer em cumprir ordens ganham estatura e convicção quando ele opõe-se à atitude tragicamente inflexível do capitão Oscar Wessels (Karl Malden) em Forte Robinson. Wessels é o responsável pelos maus-tratos aos Cheyenne que se renderam, com o propósito de obrigá-los a retornarem a reserva original. Os Cheyenne recusam-se porque estão fracos, está nevando e, seja como for, não querem mesmo voltar. O mais interessante nesse personagem é que ele inicialmente mostra-se disposto a ajudar e tratar bem seus prisioneiros. Wessels demonstra simpatia pelos índios e até gaba-se de sua enciclopédia sobre eles (Figura 8.2.).



Figura 8.2.

Entretanto, pouco tempo depois, Wessels recebe ordens para obrigar os Cheyenne a voltar, diretrizes que irá cumprir tragicamente até as últimas consequências. McBride destaca que Wessels é alemão e sua retórica de que "ordens são ordens" evoca os réus nazistas em

²¹¹ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 647.

²¹² GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986, p. 432.

Nuremberg²¹³. Portanto, o mal para Ford não está na ausência de conhecimento (que Wessels tem de sobra), mas na falta de empatia e na obediência cega ao dever.

Por último, vale destacar uma breve cena passada no fictício jornal *The New York Globe*²¹⁴. O editor anuncia para sua redação que, a partir de agora, eles irão publicar notícias e artigos favoráveis aos Cheyenne, mas não por idealismo ou por novas evidências e sim para diferenciarem-se da concorrência amplamente anti-indígena, como uma empresa lançando um produto novo e diferenciado na prateleira do mercado para destacar-se da concorrência. O circo cínico das boas intenções brancas está completo (Figura 8.3.).



Figura 8.3.

Então, diante dessas evidências contra os brancos, os Cheyenne são mesmo os heróis? Certamente Ford compreende que sua causa é justa e seu esforço e sofrimento dignos de respeito. Mas novamente a resposta é mais complexa do que parece. Gallagher considera-os como tendo pés de barro. O jovem Red Shirt representaria a decadência moral dos anos de confinamento na reserva. Ele não respeita a autoridade dos mais velhos, roubando a esposa mais jovem de Dull Knife, e é sedento de sangue e glória contra os brancos. Dull Knife não é muito melhor. Sua liderança é fraca e repleta de decisões desastradas. Ao final da jornada, ele assassina Red Shirt e é banido da comunidade²¹⁵. Portanto, a essa altura da vida, Ford já não acreditava mais em heróis, brancos ou índios, para frustração daqueles que esperavam uma simples inversão de papéis. Claro que a comunidade Cheyenne é indiscutivelmente heroica no

²¹³ MCBRIDE, Joseph. *Searching for John Ford*. First University Press of Mississippi printing, 2011, p. 647.

²¹⁴ Um jornal chamado *The New York Globe* existiu entre 1904 a 1923, época posterior à diegética.

²¹⁵ GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986, p. 433.

filme, mas coletivamente, e não por ter alguns heróis individuais nela. Da mesma forma, a sociedade branca é a vilã, independente do que alguns brancos façam ou pensem a respeito.

Examinemos como o trágico triângulo amoroso da tribo é basicamente mantido em subtexto, como observa Gallagher²¹⁶, com apenas algumas cenas dedicadas a ilustrá-lo de forma básica e funcional. Não há muito que captar sobre o que eles (ou os outros membros da tribo) estão pensando ou sentindo a respeito dessa situação ou, para ser sincero, em qualquer outra também. Os índios aqui, mesmo tendo mais tempo de cena do que em qualquer outro *western* de Ford, ainda parecem fazer parte da paisagem. As escolhas estéticas do cineasta para filmar índios no fim das contas não são tão diferentes das que empregou em *No Tempo das Diligências*, apenas o volume com que as utiliza aqui que aumentou significativamente.

O crítico de cinema português João Bénard da Costa concorda que nenhum Cheyenne destaca-se psicológica ou individualmente, mas também nota que o mesmo se dá com os brancos, e pela primeira vez na filmografia de Ford²¹⁷. Para ele, todos os personagens e suas psicologias são engolidos pelo espaço²¹⁸.

Crepúsculo de uma Raça foi fotografado com a câmera Super Panavision 70 por William H. Clothier. Ford esforçou-se para tirar o máximo proveito da tela larga que o formato permitia, não só para filmar as vastas paisagens de Monument Valley, mas também para mostrar a ação dos vários grupos ou comunidades retratados aqui. Afinal, trata-se de um filme sobre movimento coletivo. Em especial, os Cheyenne que fogem e a cavalaria que persegue-os. Mas não só esses dois grupos: às vezes a ação passa-se em fortes militares (como Forte Robinson), ou em Washington, ou em Dodge City, ou no jornal *The New York Globe*. Também nesses momentos, os enquadramentos buscam mostrar ao mesmo tempo vários personagens e extras, muitas vezes em movimentos dinâmicos e contrastando com os personagens estáticos em primeiro plano (Figuras 8.4., 8.5., 8.6., 8.7., 8.8. e 8.9.).

²¹⁶ GALLAGHER, Tag. *John Ford The Man And His Films*. University of California Press, 1986, p. 433.

²¹⁷ COSTA, João Bénard da. "Cheyenne Autumn". In: ANDRADE, José Navarro (org.). *John Ford: as folhas da cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1997, p. 266.

²¹⁸ *Id. Ibid.* p. 267.



Figura 8.4.



Figura 8.5.



Figura 8.6.



Figura 8.7.



Figura 8.8.



Figura 8.9.

8.3 O *mainstream* venceu

Este capítulo tinha três objetivos: 1) analisar as nuances da decisão de Ford em retratar índios como heróis ou ao menos como protagonistas; 2) identificar as maneiras com que Ford nega qualquer heroísmo aos personagens brancos; 3) como Ford privilegia o coletivo a personagens individuais, tanto de personagens brancos quanto índios.

No caso específico do terceiro objetivo, vale destacar que o procedimento de ressaltar a onipresença da comunidade na vida individual na verdade não é nenhuma novidade na filmografia de Ford. Especialmente naqueles longas voltados para retratos de comunidades e/ou tropas do exército como, por exemplo, a trilogia da cavalaria. O que surpreende aqui é o uso farto e insistente desse recurso. São pouquíssimas as cenas (ou mesmo planos) em que um personagem está de fato sozinho, ou dois estão conversando entre si a sós. Quase sempre há

em cena mais um ator ou um extra (ou vários). Assim figuras individuais importam menos do que as comunidades as quais pertencem.

Uma exceção notável é o diálogo entre capitão Archer e o seu sargento Wichowsky (Mike Mazurki) à noite, na tenda de Wichowsky, personagem até então sem nenhum traço individual realmente marcante. O sargento avisa Archer que seu período de alistamento expirou e não pretende realistar. O motivo é por ser polonês e em seu país cossacos matam poloneses apenas por serem poloneses. Para ele, agora a cavalaria perseguindo os Cheyenne são os Cossacos. Sem a presença de extras por perto, a cena estabelece a amizade entre os dois homens e serve para individualizar Wichowsky (e por extensão Archer também). Entretanto, no dia seguinte, o sargento muda de ideia e volta a cavalgar fardado ao lado de seu capitão e dos companheiros de cavalaria. Ele abandona sua recente individualidade e volta ao coletivo (Figuras 8.10. e 8.11.).



Figura 8.10.



Figura 8.11.

O crítico Robin Wood expressou descontentamento com essa sequência, lamentando a ausência de maiores explicações para a mudança de decisão de Wichowsky ²¹⁹, mas é ela consistente com a estratégia de Ford de minimizar, sempre que possível, caracterizações individuais. Wood eventualmente concede em seu artigo que explicações talvez sejam mesmo desnecessárias: as pessoas não conseguem viver fora do exército ou qualquer outra instituição humana, se lembrarmos das outras representadas na produção, como a cidade, a imprensa, a política americana e até a tribo. Quando Dull Knife levanta sua faca para Wessels ameaçando cometer suicídio, a câmera focaliza no fundo o restante da tribo. A implicação é clara de um suicídio em massa (Figura 8.12.).

²¹⁹ WOOD, Robin. "Shall We Gather At The River?". In: STUCLAR, Gaylyn e BERNSTEIN, Matthew (org.). John Ford made westerns: filming the legend in the sound era. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 36.



Figura 8.12.

Portanto, vontades individuais têm importância mínima e relativa ao contexto que pertencem. Esse parece ser o ponto de Ford nessas sequências e em *Crepúsculo de uma Raça* como um todo. Não há heróis Cheyenne individuais: eles certamente são heroicos, mas porque as circunstâncias que os cercam exigem isso deles. Da mesma forma, mesmo os brancos simpáticos à causa indígena são engolidos por um contexto negativo. Levando em consideração a importância coletiva no filme, é interessante perceber que Ford optou por terminá-lo com um plano de Dull Knife e sua esposa mais velha cavalcando sem rumo após seu exílio (Figura 8.13.).



Figura 8.13.



Figura 8.14.

O plano da silhueta de Dull Knife vagando no horizonte lembra muito um plano perto do fim de *Vinhas da Ira* (1940), quando o personagem de Henry Fonda despede-se da sua mãe, mas não antes de prometer a ela que, a partir de agora, ele passará a lutar por reformas sociais (Figura 8.14.). Bem diferente de Dull Knife, num exílio sem qualquer perspectiva positiva no horizonte. É como se 24 anos depois de *Vinhas da Ira* (ou melhor, 25 depois de *No Tempo das Diligências*) John Ford, em seu último *western*, concluísse que não há mais

possibilidade de reforma social ou de uma vida alternativa, talvez nem mesmo de uma “margem” – o *mainstream* finalmente venceu. Talvez haja algum consolo em pensar que em seus últimos dias Dull Knife (assim como Ringo Kid em *No Tempo das Diligências*) ao menos estará “salvo das bênçãos da civilização”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo dedicou-se a analisar o papel que o indígena teve na filmografia de John Ford e como esse papel transformou-se ao longo do tempo. Uma desvantagem evidente de uma abordagem tão focada é que muita coisa, por vezes bastante interessante, tem que ser deixada de lado. Por exemplo, jamais esteve em nosso radar *O Homem que Matou o Facínora*, talvez o melhor filme de Ford, ou simplesmente o que melhor demonstra o doloroso custo do progresso da civilização americana. É até sintomático que no longa-metragem do diretor em que a vitória do *mainstream* sobre a “margem” (conforme o esquema elaborado por Charles Ramírez Berg²²⁰, discutido por nós no Capítulo 7 deste estudo²²¹) seja mostrada de forma mais completa, os nativo-americanos sequer aparecem.

Além disso, de maneira até certo ponto acidental, terminamos por mencionar brevemente certas portas promissoras, mas que não puderam ser abertas – como o papel da mulher, do afro-americano e do mexicano no cinema desse diretor. Tivemos que nos contentar em apenas sugerir que a variedade étnica de seu cinema era ainda maior e mais importante do que inicialmente supunha-se.

Contudo, tínhamos outra meta. Nosso principal objetivo era estabelecer o processo de transformações que o papel do índio nos *westerns* de Ford passou ao longo do tempo, começando como inimigos anônimos até tornarem-se protagonistas. Para alcançarmos esse objetivo mais importante, estipulamos algumas metas menores a serem cumpridas: 1) Análise biográfica do diretor John Ford; 2) Análise do contexto social e histórico dos EUA que cercaram Ford durante sua carreira; 3) Discussão da política do autores, seus primórdios e desenvolvimento; 4) Análise de cinco longas-metragens dirigidos por Ford, escolhidos por sua relevância em relação ao tema indígena. Separamos este trabalho em duas partes, *Atrás das Câmeras* e *À Frente das Câmeras*.

Em *Atrás das Câmeras*, nos voltamos para elementos externos aos longas-metragens analisados. Buscamos reunir dados que contextualizassem a vida e obra do diretor, bem como

²²⁰ BERG, Charles Ramírez. “*The Margin as Center*”. In: STUCLAR, Gaylyn e BERNSTEIN, Matthew (org.). *John Ford made westerns: filming the legend in the sound era*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, p. 78-79.

²²¹ Capítulo 7 – *Rastros de Ódio*, páginas 84-85.

as circunstâncias da época em que trabalhou. Especificamente fizemos uma biografia breve, mas objetiva e que esclarecesse como foi sua ascensão no cinema americano, o que lhe permitiu uma liberdade até certo ponto incomum para diretores em Hollywood. Além disso, evidenciamos como a Irlanda, terra natal de seus pais, teve grande importância em sua formação e como, anos mais tarde, isso de certa forma fê-lo ver um paralelo entre a situação dos irlandeses (miséria, perseguição, imigração) com os indígenas, especialmente a partir do momento em que ele iniciou uma relação relativamente próxima com os índios Navajo em Monument Valley, cenário para tantos de seus *westerns*. Em seguida, resgatamos as origens da política do autor, aquela que defende o diretor de cinema como o autor mais importante em um filme, assim como as transformações e contestações por qual essa política/teoria passou para compreendermos como Ford encaixa-se nisso. Isso era vital para definirmos Ford como um autor, muito devido a uma liberdade e autoridade até certo ponto incomuns em Hollywood, e explicarmos como seu olhar autoral passou por mudanças e variações, especialmente quanto ao papel dos nativo-americanos. De certa forma, os indígenas são um elemento dramático a mais dentro seu vasto repertório como cineasta, elemento este que foi sendo aprimorado ao longo do tempo. Já o capítulo seguinte, estabelece o contexto histórico e social dos EUA durante o período em que Ford trabalhou como diretor, especificamente um contexto envolvendo questões de racismo e direitos civis.

Já na segunda parte do trabalho, em *À Frente das Câmeras*, passamos a análise propriamente de seus filmes. Muitos filmes eram dignos de análise. Mais uma vez a necessidade de um foco falou mais alto. Analisamos apenas cinco filmes – simbolicamente cada um de uma década diferente – para descrever esse trajeto. Os nativo-americanos começam como inimigos do progresso americano em *Cavalo de Ferro*, depois passam a ameaças silenciosas e invisíveis em *No Tempo das Diligências*; tornam-se rebeldes com justa causa, mas apenas depois que negociações com o tacanho homem branco falham em *Sangue de Heróis*; os índios rebeldes retornam (e morrem) em *Rastros de Ódio*, mas Ford apresenta como alternativa a assimilação pela sociedade branca; até por fim tornarem-se vítimas de uma injusta perseguição branca em *Crepúsculo de uma Raça*, mas terminam com sua sobrevivência garantida, mais uma vez através da assimilação. Não julgamos como certo ou errado o olhar de Ford quanto a essas questões, embora tenha-nos ficado claro que o diretor enxerga o processo de assimilação na sociedade americana com certa tristeza e resignação.

Após cumprirmos esses objetivos específicos de analisar elementos da vida e da carreira de Ford, resta retomarmos nosso objetivo principal: compreender a transformação do papel do índio ao longo da filmografia do diretor. Os índios começam sendo distinguidos por sua relação com o desenvolvimento dos EUA idealizado por Lincoln: os que se opõem ao progresso são maus selvagens, já os favoráveis são bons selvagens. Por fim, os índios encerram sua trajetória na filmografia de Ford como personagens principais de uma rebelião justa contra o homem branco. Ao pensarmos nesse caminho percorrido, é convidativo refletirmos que o povo indígena passou de “inimigo a herói”. Mas seria uma conclusão apressada e superficial, por dois motivos: 1) o próprio Ford passou a desconfiar cada vez mais do conceito de heroísmo, independente da etnia; 2) o percurso indígena entre esses dois polos (de adversários a protagonistas) não se deu em linha reta e crescente. Ao contrário, foi uma linha irregular e acidentada (pensemos num gráfico de ações subindo e descendo na bolsa de valores). Ainda assim, não há dúvidas de que, por exemplo, os Apaches de *Sangue de Heróis* são mais nobres do que os Comanches do posterior *Rastros de Ódio*. O universo cinematográfico de Ford é vasto e repleto de personagens que vagam entre ventos de amplas paisagens. Raramente há respostas simples nestes horizontes. Não seria diferente com os nativo-americanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEISS, Angela. **Making the White Man's Indian** – Native Americans and Hollywood Movies. Praeger Publishers, 2005.

ANDRADE, José Navarro (org.). **John Ford: as folhas da cinemateca**. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Autor no Cinema**. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. **O Que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BOGDANOVICH, Peter. **Afinal, Quem Faz Os Filmes**. Trad. Henrique W. Leão. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CASTRO, Ruy (org.). **Um Filme É um Filme: O Cinema de Vanguarda dos Anos 60**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

EYMAN, Scott . **Print the Legend**. The Life and Times of John Ford. Disponível em: <<http://partners.nytimes.com/books/first/e/eyman-legend.html>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

GALLAGHER, Tag. **John Ford: The Man And His Films**. University of California Press, 1986.

GRANT, Barry Keith (org.). **John Ford's Stagecoach**. New York: Cambridge University Press, 2003.

HARRIS, Mark. **Cinco Voltaram**. Uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Trad. Leonardo Alves. Rio de Janeiro: Objetiva, 2016.

HILL, John e GIBSON, Pamela Church (org.). **The Oxford Guide to Film Studies**. Oxford: Oxford University Press Inc., 1998.

HOBERMAN, J. **An Army of Phantoms: American movies and the making of the Cold War**. New York: The New Press, 2011.

KEHR, Dave. **When Movies Mattered: Reviews from a Transformative Decade**. Chicago: The University of Chicago Press, 2011.

KROHN, Bill. "**Double Lecture**". *Cahiers Du Cinéma*, jun. 2006. nº 613.

MCBRIDE, Joseph. **Searching for John Ford**. First University Press of Mississippi printing, 2011.

MCBRIDE, Joseph e WILMINGTON, Michael. "**Prisoner of the desert**". *Sight and Sound*, 1971, outono, nº 40.

ROLLINS, Peter C. e O'CONNOR, John. (org). **Hollywood's Indian** - The Portrayal of the Native American in Film. Expanded Edition. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2003.

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

OLIVEIRA Jr, Luiz Carlos. **A Mise en Scène no Cinema: Do Clássico ao Cinema de Fluxo**. Campinas: Papirus, 2013.

SARRIS, Andrew. **The American Cinema: directors and directions, 1929-1968**. 1ª Ed. Da Capo Press edition, 1996.

_____. **The Primal Screen: Essays on Film and Related Subjects**. New York: Simon and Schuster, 1973.

TIECK, Sarah. **Cheyenne**. North Mankato: Abdo Publishing, 2014.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

O CAVALO DE FERRO. **The Iron Horse**. Dirigido por John Ford. Fox Film Corporation, EUA, 1924. FOX (DVD). 150 min. Preto e Branco.

CREPÚSCULO DE UMA RAÇA. **Cheyenne Autumn**. Dirigido por John Ford. Warner Bros., EUA, 1964. PARAGON MULTIMEDIA. 156 min. Colorido.

NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS. **Stagecoach**. Dirigido por John Ford. Walter Wanger Productions, EUA, 1939. Vintage. Blu-ray. 97 min. Preto e Branco. Dolby digital 5.1.

RASTROS DE ÓDIO. **The Searchers**. Dirigido por John Ford. C.V. Whitney Pictures, EUA, 1956. Warner Home Video. DVD. 118 min. Colorido. Dolby digital 5.1.

REEL INJUN. **Reel Injun**. Dirigido por Neil Diamond. Rezolution Pictures e National Film Board of Canada, Canada, 2009. Lorber Films. DVD. 85 min. Colorido.

SANGUE DE HERÓIS. **Fort Apache**. Dirigido por John Ford. Argosy Pictures, EUA, 1948. Classicline. DVD. 128 min. Preto e Branco. Dolby digital 2.0.

VINHAS DA IRA. **The Grapes of Wrath**. Dirigido por John Ford. 20th Century Fox, EUA, 1940. FOX - SONY DADC. DVD. 125 min. Preto e Branco.