

Corações na Curva do Rio a imagem do inimigo no *western*

Lúcio Reis Filho

Graduado em História pela Universidade do Estado de Minas Gerais (2008), especialista em Jornalismo Científico pela Universidade Estadual de Campinas (2010) e mestrando do Programa de Pós-Graduação em comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Nesta instituição, é integrante do “Laboratório de Estudos em Ficção Científica Audiovisual” e do grupo de pesquisa “Cinema e Mídias Digitais”. Também participa do grupo “Formas e Imagens na Comunicação Contemporânea”, da Universidade Anhembi Morumbi.

Resumo

O presente artigo discute a representação do índio americano no *western*. Esse gênero surge ainda nos primeiros anos do século XX, e suas produções costumam ser ambientadas no período de destruição das culturas nativas dos Estados Unidos (1860-1890). Diversos filmes de faroeste apresentam uma visão de mundo fundamentada no etnocentrismo e no discurso conservador da ideologia dominante. O índio surge enquanto um obstáculo à conquista de território, representante selvagem e incivilizado de uma minoria incômoda para a expressão desenvolvimentista de uma nação em progresso. Nesse sentido, serão analisados alguns dos trabalhos mais representativos de quatro cineastas americanos: Ford, Sturge, Eastwood e Peckinpah. Pretende-se inferir se tais obras contribuíram com o fortalecimento daquele que se tornou um estereótipo central no mito americano, dos índios cruéis e impiedosos.

Palavras-chave: Cinema de faroeste; etnocentrismo; índios americanos.

AbstRAct

This paper analyzes the representation of Native Americans in the western film. This genre emerges in the first half of the 20th century, with stories generally set between 1860 and 1890, period of the destruction of Native American culture. Several western films reproduce a worldview based on ethnocentrism and the conservative ideology, depicting Native Americans as an obstacle for territorial conquest, as savage and uncivilized beings, an inconvenient minority that blocks the expression of a nation in progress. Hence, films from four American directors – Ford, Sturge, Eastwood and Peckinpah – will be carefully studied in order to confirm whether these movies had contributed for the construction of a central stereotype in the American mythology, the portray of Native Americans as merciless savages.

Keywords: Western cinema; ethnocentrism; american indians.

Recebido em: 03/10/2010

aprovado em: 05/11/2010

Corações na Curva do Rio a imagem do inimigo no *western*¹

Introdução

Este trabalho propõe uma discussão a respeito da imagem do índio nos filmes de faroeste. O *western* existe desde o início do século XX, e as suas produções têm sido comumente ambientadas entre os anos de 1860 e 1890, período marcado pela destruição da cultura e da civilização nativas dos Estados Unidos. Primeiramente, será fundamental percorrer os caminhos da construção da imagem indígena ao longo do século XIX, partindo da literatura. Em seguida, observaremos se determinados estereótipos raciais e aspectos do etnocentrismo estão presentes em algumas produções do gênero. Foram selecionados filmes de quatro diretores do cinema americano, sendo eles John Ford, John Eliot Sturge, Clint Eastwood e Sam Peckinpah.

Malvados peles-vermelhas?

a partir de 1830, enquanto os Estados Unidos vivenciavam um clima de embate político entre os estados escravistas, do Sul, e não escravistas, do Norte, enfrentavam também os problemas de outra região, explica Charles Sellers (1990, p. 224). Segundo Luiz Estevam Fernandes e Marcus Vinícius de

Morais (2007, p. 113), a localização das nações indígenas tornou-se um problema para o governo. Surgiu, então, um questionamento: “o que fazer com os nativos americanos, [...] vistos como obstáculos à conquista de territórios e aos interesses de pequenos e grandes proprietários?”.

Entre 1860 e 1880, metade da atual área de país já estava ocupada e era explorada. Em 1860, colonos povoaram rapidamente as zonas orientais do Kansas e Nebraska. San Francisco e Sacramento eram cidades movimentadas, e a agricultura estava bem estabelecida no vale do Willamette, no Oregon. Entre essas duas distantes fronteiras – os povoados na costa do Pacífico e os estados imediatamente a oeste do Mississipi – estendia-se uma vasta região de planícies e montanhas, praticamente intocada pela civilização européia (SELLERS; MAY; McMILLEN, 1990, p. 224).

alguns territórios do oeste despertavam especial interesse econômico. Interesse que se traduziu em poder político durante mais de meio século. A penetração nas planícies e montanhas por mineiros, migrantes e diligências, as novas populações que se espalhavam por toda a região, tornaram inevitáveis os problemas com os índios (SELLERS; MAY; McMILLEN, 1990). Os filmes de faroeste partem desse contexto para representá-los como uma minoria incômoda

¹ Versão revista de trabalho apresentado no III Encontro dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação de Minas Gerais (III Ecomig), evento integrante do 8º Encontro Regional de comunicação, realizado na Faculdade de comunicação Social da Universidade Federal de Juiz de Fora, em outubro de 2010. Agradeço a colaboração do Prof. Alfredo Paes de Oliveira Suppia, do Mestrado em comunicação da UFJF.

para a expressão desenvolvimentista da nação em progresso, que precisava de terras para ampliar seu território, para fazer estradas e colonizar o interior. Segundo o historiador Dee Brown (2009), o cinema muitas vezes explorou uma imagem estereotipada no mito americano, a imagem dos índios como selvagens impiedosos. No *western*, a representação do índio parece seguir uma fórmula padrão:

Nos velhos tempos em que o mocinho ganhava do bandido e casava com a mocinha, ninguém era mais bandido que o índio. Quando os pacíficos colonos vinham falando de uma nova terra prometida, a câmera ia para os altos das escarpas próximas e era inevitável: lá estavam as silhuetas odiadas.

Confusão. Berros. O mocinho dava as ordens, os carroções ficavam em círculo. Corte. Um índio velho, cheio de penas, dava um berro ou agitava uma lança. Lá ia o bando de gente pintada berrando. Corte. O mocinho, fazendo careta, dizia para o idiota ao lado que não devia atirar. “Espere! temos pouca munição!” Lá vinham os índios, o mocinho dizia: “agora!” e começava a cair gente pintada do cavalo. Mas a pouca munição provocava caretas desesperadas no mocinho, cercado de gente ferida. Até o idiota estava ferido. Quando a mocinha (que estava carregando os rifles) dizia que era a última carga, soava o clarim salvador da Cavalaria e milhões de Casacos Azuis encurralavam um punhado de índios, acabando com todos. Beijo final. *The End* (BRoWN, 2009, p. 5).

As raízes desse estereótipo podem ter origem no embate entre índios e soldados federais. Como nos lembra Charles Sellers, a luta duradoura teve início no Minnesota, no ano de 1862. Porém, a tal “gente que berrava” era um povo altivo, nobre, com uma cultura própria, que só entrava em guerra defendendo o direito de viver nas terras que sempre foram suas (BROWN, 2009). Durante o inverno de 1867-68, de acordo com Brown, o general Philip Henry Sheridan liderou os soldados que caçavam os índios cheyennes.

Para Sheridan, qualquer índio que resistisse ao ataque era um “selvagem”. Então, no fim de dezembro de 1868, o general pronunciaria as palavras imortais: “os únicos índios bons que já vi estavam mortos”. Mais tarde, o tenente Charles Nordstrom, presente na ocasião, lembrou-se das palavras e passou adiante, até o tempo transformá-las em um aforismo americano: “o único índio bom é um índio morto”.

Brown (2009) argumenta que essa e outras máximas, como as ordens proferidas pelo coronel John M. Chivington – “matem todos os índios que encontrarem” – e pelo general Patrick Connor – “[os índios] devem ser caçados como lobos” –, favoreceram atrocidades contra os nativos por parte dos soldados. Depois de uma reunião com os cheyennes, em meado da década de 1860, o major Edward Wynkoop declarou-se na presença de uma raça que, antes, sempre considerara cruel, traiçoeira e sanguinária, desprovida de sentimentos ou afeições para com amigos ou parentes. Percebe-se que a representação hollywoodiana do índio se assentou sobre todos esses estereótipos, ou seja, sobre a imagem de um índio “selvagem” e “sanguinário”. tal visão parece ter predominado no gênero *western* durante algum tempo.

Em contraponto à visão formulada pelos ideais da “democracia branca”, nas palavras de Fernandes e Morais, as pesquisas de Brown propõem que os americanos voltem os olhares para o Leste, quando defrontados com a sua história, e não apenas para o Oeste. com relação à “epopeia” da conquista, o autor busca narrar uma história índia do Oeste, uma história em que os “mocinhos”, de repente, não têm a pele branca e possuem nomes que nos filmes eram perseguidos por John Wayne, Henry Fonda ou James Stewart: “Cochise, Gerônimo, Nuvem Vermelha,

cavalo Doido, Victorio, touro Sentado, Galha,² entre outros.

A revisão histórica realizada por Dee Brown fundamentará nosso trabalho. A partir deste ponto, analisarei o etnocentrismo fisionômico, responsável pela construção da “imagem do inimigo”, e a idealização cinematográfica maniqueísta, que subverteu a expansão para o Oeste e os massacres nas aldeias indígenas, desfigurando-os, reduzindo-os ao mito de um confronto entre civilização e barbárie.

O *western* e as heranças da fronteira

Segundo Donald Staples (1973, p. 327), “o *western* é tão antigo quanto Hollywood e o próprio cinema. Um dos primeiros filmes do gênero [...] foi *O Grande Roubo do Trem* (*The Great Train Robbery*, 1903), de Edwin S. Porter”. Uma vez que a tradição básica do faroeste tem origem no romance, em particular nos romances baratos do século XIX, foram os contos de James Fenimore Cooper – denominados *Leatherstocking Tales* – que estabeleceram a fórmula clássica: o herói do interior, evidentemente moldado em Daniel Boone,³ que salva uma donzela do Leste das mãos dos índios, antes de perdê-la para um rival mais refinado, de estrato social superior.

De acordo com Guido Bilharinho (2001), cada gênero ficcional possui características e elementos peculiares, que não só o compõem como o singularizam e o distinguem dos demais. Dessa maneira, o *western* não fugiria à regra e só o é justamente por

conter aspectos bastante particulares e característicos, como a ação conflituosa por motivos definidos em determinado espaço-tempo. Conforme explicam Wellek e Warren (*apud* BUSCOBE, 2004, p. 305), o senso comum sugere a possibilidade de estabelecer uma lista de elementos encontrados nos filmes de *western* e afirmar que qualquer filme que possua um ou mais desses elementos pode ser considerado um *western*, embora não necessariamente idêntico a outros exemplos do formato.

Staples (1973) complementa: para entender o *western* enquanto linguagem artística deve-se observar o recorrente padrão imagético do gênero, que persiste por décadas e forma a sua iconografia. Fala-se, aqui, do artista e do papel que ele desempenha. Certos personagens são recorrentes nos gêneros filmicos, e o próprio *western* comprova essa proposição com seus pistoleiros, populações citadinas, cavalarias, índios, xerifes fracos, andarilhos maus, senhoras delicadas, comerciantes corruptos e bêbados cômicos. Grande parte dos filmes de faroeste foi ambientada no tumultuoso período de 1860 a 1890, pouco antes da fronteira americana⁴ ser fechada, quando praticamente todos esses mitos do Velho Oeste foram engendrados.

De acordo com Fernandes e Moraes (2007, p. 106), o século XIX proporcionou rápida expansão e desenvolvimento econômico para os Estados Unidos, que atingiram um patamar antes inimaginável de crescimento. As estradas de ferro, por exemplo, proporcionaram uma revolução

² BROWN, Dee. *Enterrem meu coração na curva do rio*. Porto Alegre: L&PM, 2009, p. 5.

³ O americano Daniel Boone foi desbravador, explorador e destacado silvícola da história dos Estados Unidos. Ele deixou para trás muitas terras que descobriu, protegeu, assentou e cultivou. Disponível em: <<http://www.notablebiographies.com/Be-Br/Boone-Daniel.html>>. Acesso em: 17 ago. 2010.

⁴ Em 1893, o historiador Frederick Jackson Turner disse que um período da história norte-americana se encerrava em 1890, com o fim da fronteira. O censo daquele ano, pela primeira vez, não encontrou fronteira contínua além da qual o país não estivesse colonizado. In: SELLERS, Charles; MAY, Henry; McMILLEN Neil R. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos*: de colônia a potência imperial. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990, p. 233.

nos meios de transporte por aumentar a eficiência da locomoção de pessoas e mercadorias. aliás, Edward Buscombe (2005, p. 308) sugere que os trens façam parte do vasto grupo de objetos variados que, sendo recorrentes, acabam por assumir funções formais no *western*. Sabe-se que as grandes linhas que ligavam o Leste ao Oeste foram completadas no início da segunda metade do século. ao mesmo tempo, Brown considera o intervalo de trinta anos entre 1860 e 1890 a época de destruição da cultura e da civilização indígena. Reafirma, ainda, que

[...] é dessa época que vieram praticamente todos os grandes mitos do oeste americano – histórias de negociantes de peles, homens das montanhas, pilotos de vapores, mineiros, jogadores, pistoleiros, soldados da cavalaria, vaqueiros, prostitutas, missionários, professores e colonizadores (BRoWN, 2009, p. 8).

Portanto, esse breve momento na história dos Estados Unidos forneceu a estrutura sobre a qual se assenta a tradicional representação do período: os últimos dias da Guerra Civil, o incremento da mineração, a construção das ferrovias, as guerras índias e de cavalaria, as grandes manadas de gado, a chegada dos agricultores e criadores de ovelhas e os fora-da-lei (StaPLES, 1973). contudo,

[uma] razão para que os americanos sintam hostilidade com relação ao *western* é a percepção de como o mesmo distorce a realidade sócio-histórica da qual se aproxima. O extermínio dos índios – o ataque genocida dos colonos contra os nativos altamente civilizados do país torna-se o épico esforço do Povo Escolhido contra os selvagens. Os fora-da-lei do Oeste – brutos, bestiais e burros – tornam-se heróis de lenda. Considerando-o em termos políticos, o *western* pode parecer opressivo – um mito chauvinista, machista e nacionalista (StaPLES, 1973, p. 329).

o hábito da violência, um legado de Oeste, foi largamente explorado nos filmes de *western*. De acordo com Sellers, May e Mcmillen (1990, p. 236), o oeste criou uma tradição de justiça rude por meio de seus vigilantes, xerifes de fronteira e associações de criadores de gado. O costume da rixa de vida ou morte veio dos acampamentos de garimpeiros, das cidades pecuárias e dos povoados de pontas de trilhos. “Talvez a violência fosse inseparável de um dos traços mais atraentes da lenda da fronteira – o devotamento à liberdade individual e à igualdade, consideradas como características do oeste”.

Pintando a imagem do inimigo

De acordo com William Brandon (1974, p. 249), o nativo americano foi tomando a carga da afeição comovente causada por um moribundo. Conforme desaparecia dos estados do Leste, tornava-se uma figura envolta pela narração alegórica, nostálgica. Em alusão aos índios, Lydia Sigourney, “a doce cantora de Hartford”, poetisa americana mais popular do século XIX, entoou o seguinte poema:

Dizeis que todos já se foram,
a raça nobre e varonil
Que suas leves canoas sumiram
Para longe da crista do rio;
Que dentre as florestas que percorreram,
Lá grito de caçador algum irá ressoar;
Mas seu nome está em suas águas,
Não podeis rejeitar...
Dizeis que suas cônicas cabanas
Que se apinham sobre o vale
Sumiram como folhas secas
antes da outonal tempestade:
Mas sua memória habita suas colinas...⁵

⁵ Livre tradução de: “Ye say that all have passed away, / The noble race and brave / That their light canoes have vanished / From off the crested wave; / That mid the forests where they roamed, / There rings no hunter’s shout; / But their name is on your waters, / Ye may not wash it out... / Ye say their cone-like cabins / That cluster o’er the vale, / Have disappeared as withered leaves / Before the autumn gale: / But their memory liveth on your hills...” In: BRANDoN, William. *The American heritage book of Indians*. New York: Dell, 1974, p. 249.

William Brandon sugere que a imagem do índio tenha enfatizado, ao longo da história, ora o total desaparecimento das tribos, ora a erradicação dos “selvagens” como meras pragas agrícolas. Em fins do século XIX, “a guerra havia terminado, a conquista fora vencida, e uma curiosa cegueira obscureceu o longo e importante papel do índio na história americana, relegando o mesmo a uma parcela menor da atividade comercial [...]” (BRANDON, 1974, p. 250). O autor continua a argumentação:

Os fantasmas das confusas imagens dos índios ocuparam a fantasia popular em um grau surpreendente na literatura, nas leis e na prática da moralidade do século XIX. Em sua imagem oficial, o problema indígena era de ordem econômica e deveria ser tratado o mais economicamente possível. Mas todos esses fantasmas das confusas imagens não podiam atravessar o abismo rumo à compreensão dos índios enquanto pessoas que pudessem ser levadas a sério, enquanto pessoas que fizessem parte da história e da vida da nação (BRANDON, 1974, p. 250).

Pode-se dizer que a representação do índio em muitos filmes de faroeste segue o princípio da “*modificação fisionômica*”, subjugada ao etnocentrismo da cultura dominante. De acordo com Massimo canevacci (1990, p. 88), “a crueldade do homem deve continuar a ser projetada em outro que não ele durante todos os séculos futuros”. De modo geral, a deturpação das proporções faciais e corporais deve ter imprimido publicamente as leis da assimetria, na medida em que trata de uma evocação do primitivo, do arcano, do torpe, do satânico, do ridículo, até mesmo do inimigo. Assim como nas culturas ditas “arcaicas”, o xamã busca expulsar a doença imitando o mal, do mesmo modo a civilização pós-industrial, fundada na imagem, busca reduzir o mal ao feio. Desse ponto de vista, o cinema significou uma incrível regressão planetária,

a partir dos fortíssimos componentes ainda uma vez etnocêntricos, cuja realidade é reproduzida por um *médium* intrinsecamente *cêntrico* (caNEVaccl, 1990).

A dissonância na música, a dimensão da memória na literatura, o cubismo, o expressionismo e o surrealismo na pintura expressam a crise de um modelo de civilização que, em vez de conseguir socializar o belo, produz a amplificação do horror. O cinema reage à difusão da crítica que busca desmascarar a ideologia harmonicista de nossa civilização; e essa reação assume a forma da ilusão realista (caNEVaccl, 1990, p. 93).

No cinema, ainda segundo canevacci (1990, p. 95), “[...] nazistas, vietcongues, índios, generais, simples soldados, camponeses [...] sofrem uma modificação fisionômica que está de acordo com o ponto de vista da ideologia [...] por trás de sua representação”. Dessa maneira, o etnocentrismo fisionômico reproduzido pela cinematografia teve a responsabilidade de fazer com que se expandissem a desconfiança, a hostilidade, o tédio, o antagonismo popular de massa, em face de tudo o que não se conforma à assonância dominante.

De acordo com Leif Furhammar (2001), para a propaganda que se dedica em grande parte à imagem do inimigo, é fundamental que a mensagem seja expressa de um modo que não convide à discussão. Em filmes dessa natureza, os clichês são inevitáveis. Geralmente os estereótipos já vêm prontos, depois de terem se desenvolvido por um longo período, às vezes como parte de mitos relacionados com outras raças, nações ou grupos sociais. Também podem passar de geração em geração pela tradição oral, ou podem estar latentes em um subconsciente nacional, para serem reavivados pela propaganda quando o Estado precisa de um inimigo. Os estereótipos roubam a humanidade dos outros reduzindo

os indivíduos a uma homogeneidade sem vida. “Embora tais clichês possam ser inofensivos e às vezes divertidos [...], também podem ajudar a preparar o caminho para o genocídio” (FURHAMMAR, 2001, p. 187).

Qualquer método de separação eficiente – legal, linguístico ou físico – entre “nós” e “eles” abre caminho para que “nós” façamos qualquer coisa contra “eles”. Não precisamos mais considerá-los como seres humanos; não enxergamos sua semelhança conosco. Alguns dos clichês cinematográficos para povos e relações humanas são do próprio cinema, enquanto outros parecem herdados [...] (FURHAMMAR, 2001, p. 187-8).

Nicolau Sevcenko (1996) sugere que o modo pelo qual uma sociedade dita “civilizada” vê, ou representa o que vê, na presença da imagem daquele que é o seu outro, costuma ser fortemente calcado no princípio da alegoria. Em relação às primeiras projeções que as elites europeias formularam a respeito do continente americano e dos povos americanos em geral, o conceito de História era profundamente unilateral e centrado na Europa do Renascimento. a própria forma de expressão da sociedade moderna renascentista era de mediação das relações sociais e das noções de poder. Destaca-se a situação em que europeus e não europeus se viram frente a frente. “O elemento representativo dessas mediações, seu modo de representação simbólica, é exatamente a arte, em sua forma de alegoria. [...] O princípio da representação alegórica [...] é a função política que ela comporta” (SEVCENKO, 1996, p. 119).

Segundo Charles Sellers, Henry May e Neil R. McMillen, a longa e sanguinolenta história da luta pelo Oeste conforma um dos episódios menos agradáveis da história americana. Entretanto, no devido tempo, as políticas inábeis e cruéis do governo

para com os americanos nativos deram origem a campanhas de protesto. No final do século XIX, simpatizantes idealistas do Leste, muitos deles membros da associação dos Direitos dos Índios, argumentaram que era intolerável uma política que implicava conquista, pauperismo e, em alguns casos, genocídio virtual. A maioria dos reformadores acreditava que os benefícios da civilização “branca” deveriam ser levados aos índios, para que estes pudessem ser assimilados à cultura dominante, em lugar de permanecerem em condições tribais primitivas. Essa proposta agradava o etnocentrismo em voga no período e os desejos dos brancos famintos pelas terras das reservas indígenas (SELLERS; MAY; McMILLEN, 1990).

Partindo de um ponto de vista antropológico, canevacchi considera o etnocentrismo a “absolutização” de uma particularidade relativa a um povo, a uma raça, a uma estrutura social etc., que se eleva a modelo indiscutível, aparecendo como uma dilatação do “eu” mais singular, cuja crise poderia produzir a própria autodestruição (cANEVACCI, 1990). Dessa maneira,

o etnocentrismo – que estigmatiza o diverso e difunde personalidades autoritárias – penetra cada vez mais facilmente no “público”, que, em seu significado mais amplo, compreende não apenas o “espectador”, mas também o “ator” em sua versão deteriorada, daquele que “atua” com base em solicitações conscientemente organizadas segundo as necessidades técnicas do roteiro, do cenário, da representação, da filmagem, da montagem: da estrutura fílmica (cANEVACCI, 1990, p. 106).

como nos lembra canevacchi (1990), esse mecanismo não se limita às chamadas sociedades “primitivas”, mas se estende também às mais “civilizadas”. Dessa maneira, o cinema, em vez de ajudar didaticamente a compreender, amplia desmesuradamente

o mecanismo de *nós* e *os outros*, graças ao poder persuasivo da imagem. aliás, a cultura ocidental em seu conjunto aperfeiçoou a fixação dessas fronteiras da humanidade por meio da organização científica do estigma impresso sobre tudo o que se presume “diverso”. o autor ainda sugere que o cinema de ficção não contribua para a difusão de um conhecimento que legitime a aceitação da diversidade por aqueles valores, hábitos, fisionomias e fisiologias que podem/deverem ser reciprocamente concedidos quando diversos. “Em vez de ser pacificação e legitimação das diversidades, o cinema [...] foi o amplificador do etnocentrismo [...]” (caNEVaccl, 1990, p. 106).

Em seguida, o estudo sobre os filmes de faroeste será mais detalhado, mediante a leitura de obras selecionadas de quatro cineastas americanos: John Ford, John Eliot Sturge, Clint Eastwood e Sam Peckinpah. Sabe-se que o apogeu do *western* se deu antes dos anos 1960, ao lado de gêneros cinematográficos igualmente expressivos e notáveis como o musical e o *film noir*. Segundo Bilharinho, essa categoria filmica declina nas décadas seguintes, embora não deixe de ser cultivada, e surge em seu lugar o malfadado *western-spaghetti*, com faroestes artificiais, essencialmente comerciais, produzidos na Itália e geralmente filmados na Espanha, cujas áreas de paisagem semidesértica eram propícias a esse fim. Portanto, estudaremos exemplares do *western* durante o seu auge, período no qual estão inseridos os trabalhos desse quarteto de diretores.

De Ford a Peckinpah: a América dos índios na óptica de quatro realizadores

Em prefácio à obra de William Brandon (1974, p. 11), John F. Kennedy sugere que “para um assunto visitado e revisitado com

tanta frequência em romances, em filmes e na televisão, os índios americanos permanecem, provavelmente, como os americanos menos entendidos e mais incompreendidos [...]”. Suas palavras justificam o presente estudo, uma vez que a nossa análise da representação do índio nos filmes de faroeste constitui uma tentativa de lançar luz sobre um tema ainda pouco estudado.

Em primeiro lugar, voltaremos nossa atenção para o cineasta John Ford, cuja importância dentro do *western* não pode ser esquecida. Ford é considerado um dos grandes diretores dos Estados Unidos, “uma das figuras respeitadas do cinema” (STAPLES, 1973, p. 340). Iniciada em 1914, sua carreira percorre meio século e compreende, virtualmente, a própria história do filme – seus períodos de silêncio e som, a introdução das cores e do *widescreen*. De acordo com Guido Bilharinho, Ford realizou diversos faroestes nas décadas de 1940, 1950 e 1960. Dentre as suas produções, *No Tempo das Diligências* (*Stagecoach*, 1939) salta à vista como o seu grande *western*, levando em conta o dinamismo, a tensão e a caracterização das personagens.

[...] Alguns dos mais importantes elementos que forjam a saga do oeste, configurando o que se convencionou denominar *opera horse*, aqui se plasmam [...]: o heroísmo, o destemor, o acerto de contas mais do que simples ato de vingança, a ameaça do índio rebelado, seu ataque, a corrida vertiginosa de cavalos, o clássico perfil da diligência cercada pela fúria indígena em desabalada carreira pela planície [...] Nesse filme, o índio é enigma e não se o julga [...] É um dado da realidade com o qual mais do que lidar precisa-se lutar, face à exacerbação e paroxismo que atinge (BILHaRINHo, 2001, p. 18-9).

Segundo Donald Staples (1973, p. 341), em filmes como *No Tempo das Diligências*, *O Cavalo de Ferro* (*The Iron Horse*, 1924),

Sangue de Herói (*Fort Apache*, 1948) e *O Homem Que Matou o Facínora* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962), Ford encontrou a estrutura ideal para expressar a sua visão poética da América, uma nova nação que esculpiu, a grande custo, a terra selvagem. “Um preço – como o diretor sugeriu em trabalhos posteriores – demasiado alto considerando o que os Estados Unidos verdadeiramente se tornaram”. Sean Cubitt (2004) considera os faroestes fordianos a representação em escala do mito nacional, porém numa modalidade identificada como conservadora. O heroísmo de Ringo Kid, em *No Tempo das Diligências*, seria um recurso do qual o diretor lançou mão, pois o destino dos Estados Unidos dependeria da fidelidade do personagem para com os valores basilares da nação.

Para Bilharinho, o *western* de John Ford não se reserva à simples e descompromissada diversão – constitui obra autoral no sentido em que expressa uma visão de mundo determinada e pessoal que o cineasta elege como tema de seus filmes (BILHARINHO, 2001). Nesse sentido, é importante retomar o argumento de Canevacci (1990) sobre o ponto de vista da ideologia por trás de uma representação. Leif Furhammar complementa: sugere que a velha ideia de considerar os filmes como diversão ou arte, ou eventualmente ambos, tem sido encarada com crescente ceticismo. “É amplamente reconhecido que os filmes refletem também as correntes e atitudes existentes numa determinada sociedade, sua política” (FURHAMMAR, 2001, p. 6).

Bilharinho (2001, p. 28) explica que em *Sangue de Herói*, como em muitas obras de Ford, o cineasta não se limita a construir cinematograficamente uma realidade e estampá-la imageticamente. Vai além, ao fixar de maneira analítica e crítica, por meio

dos atos e da conduta dos indivíduos, não apenas seu perfil intelectual, moral e social, bem como a essência humana. Por essa razão, a personagem fordiana é talhada autenticamente em sua integralidade.

No enredo de *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, 1956), por exemplo, a busca do protagonista Ethan (interpretado por John Wayne) pela sua sobrinha é entremeada de acidentes e incidentes razoáveis e plausíveis. A busca fundamenta-se em um entranhado ódio racista, movido pelo sentimento de resgate de seu sangue. Esse desígnio implica a eliminação física do ente familiar (e racial) em decorrência da miscigenação resultante do impositivo e, para Ethan, inadmissível contato interracial. Nesse filme,

O índio, elemento onipresente [...], mais presente quando ausente fisicamente, é apresentado [pelo cineasta] com dignidade e imparcialidade, até mesmo quando autor de inominável atrocidade. Como contraponto a isso, [...] é mostrada [...] a extremada crueldade da dizimação de aldeias indígenas (BILHARINHO, 2001, p. 28).

O Homem Que Matou o Facínora, quinto filme de faroeste da carreira de Ford, parece ter sido “mais do que puro *western*, já que extrapola os limites e parâmetros do gênero para inserir-se na categoria mais ampla de drama humano individual, econômico-social e histórico” (BILHARINHO, 2001, p. 29). Nele Ford pode exercitar adequadamente as possibilidades do gênero, cristalizando a saga do oeste em uma narrativa linear, por meio do embate entre civilização/barbárie, lei/crime, honra/despudor, convívio/violência, honestidade-idealismo/desonestidade-brutalidade, bondade/maldade. Logo, a idealização cinematográfica própria dessa fase histórico-geográfica dos Estados Unidos faz-se maniqueísta e nitidamente exposta.

Bilharinho reforça a presença do

maniqueísmo e da visão mítica do Oeste nos filmes de *western*, sublinhando outros exemplos. Segundo o autor, *Duelo de Titãs (Last Train From Gun Hill, 1959)*, de John Eliot Sturge, é um filme calcado na ambiência peculiar do Oeste – aquela que foi mitificada e transmitida pelos meios de comunicação, desde a tradição oral, passando pelos inúmeros livretos de escritores que percorriam a região à cata de histórias, até explodir no século XX por meio do cinema.

Josey Wales, O Fora da Lei (The Outlaw Josey Wales, 1976), de Clint Eastwood, é espetaculoso, maniqueísta e repleto de estereótipos e clichês, além de caracterizadamente naturalista ou mimético. O personagem que empresta o nome ao título é interpretado pelo próprio Eastwood. Não se pode deixar de notar, como lembra Bilharinho (2001, p. 123), o viés racista dos acasalamentos entre índio e índia / branco e branca, quando o dado inicial do encontro entre indígena e protagonista propiciaria desenvolvimento diverso do adotado, não fosse sua depreciação humana.

Por outro lado, os *westerns* de Sam Peckinpah, ao serem comparados com os de seus pares, estiveram dispostos a hibridizar. Quando Peckinpah se volta para o oeste americano, não contempla a homogeneidade purista de um agrupamento humano monocultural, e sim a *mestiçagem*, a combinação das culturas hispânica, europeia e indígena em seu ponto de origem [...] “O mito fundador de Peckinpah é uma lenda de hibridação cultural e não de pureza racial” (CUBlIt, 2004, p. 193).

Em *Meu Ódio Será Sua Herança (The Wild Bunch, 1969)*, determinadas sequências

irradiam uma propriedade que será essencial para o filme, bem como para o novo faroeste como um todo: a percepção da feiúra. Esta não denota o vil ou o abjeto. Conforme sugere o título original de um dos *westerns* de Sergio Leone (*The Good, the Bad and the Ugly, 1966*),⁶ cuja tradução seria “O Bom, o Mau e o Feio”, a feiúra existe numa relação entre o bom e o mau, enquanto uma categoria étnica. Nesse sentido, Peckinpah pretende avançar além da amoralidade dolorosa e fora de propósito do *western* televisivo (CUBlIt, 2004).

Apontamentos finais

A escritora nigeriana Chimamanda Adichie alerta sobre os perigos de uma única história, pois ela pode roubar das pessoas sua dignidade. Torna difícil o reconhecimento da humanidade compartilhada. Enfatiza a diferença, em vez da semelhança. Com uma única história, não há possibilidade de conexão entre os humanos. E tudo depende do poder, que é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de torná-la a sua história definitiva. Assim, criam-se os estereótipos. E o problema dos estereótipos, segundo Adichie, não é que eles sejam mentira, mas que sejam incompletos. Fazem uma história tornar-se uma *única* história. “Mostre um povo como uma coisa, como somente uma coisa, repetidamente, e isso ele se tornará”, diz a escritora. “Comece uma história com as flechas dos nativos americanos e não com a chegada dos britânicos, e você terá uma história totalmente diferente”.⁷

Nos filmes de faroeste da primeira metade

⁶ Sean Cubitt refere-se a *The Good, the Bad and the Ugly (1966)*, *western* de Sergio Leone, cuja tradução literal seria “O Bom, o Mau e o Feio”. Entretanto, o filme foi traduzido para o português como *Três Homens em Conflito*.

⁷ CHIMAMANDA, Adichie. O perigo de uma única história. TED Global. Out. 2009. Disponível em: <www.ted.com/talks/lang/por_br/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html>. Acesso em: 14 de maio de 2010.

do século XX, e do início da segunda, a representação do índio fundamentou-se, muitas vezes, na imagem estereotipada do selvagem impiedoso e incivilizado. O modelo a partir do qual os nativos são exibidos nessas produções deriva de clichês preexistentes, muitos dos quais se desenvolveram durante um longo período, a partir de mitos eurocêntricos, e foram transmitidos por gerações pela tradição oral. Também podem ter origem naquele velho aforismo americano inspirado nas palavras do general Sheridan, “o único índio bom é um índio morto”. Ou mesmo no medo que os “brancos” sentiam dos nativos, por considerá-los uma raça cruel, traiçoeira e sanguinária, desprovida de sentimentos ou afeições.

Entretanto, embora a representação estereotipada do índio pareça predominante no gênero *western*, é importante destacar que o cinema hollywoodiano ofereceu uma diversidade de visões e de outras histórias a respeito dos nativos, sempre conectadas à óptica de seus diretores acerca da América. Enquanto os filmes selecionados de Ford são exemplos do conservadorismo, por apresentarem um oeste calcado nos estereótipos racistas, por reforçarem mitos depreciativos ao índio e estabelecerem a relação maniqueísta “civilização” versus “barbárie”, Sam Peckinpah, por sua vez, propôs a hibridação cultural em lugar da pureza racial. Já os trabalhos de Eastwood e Sturge precisam ser observados mais detidamente, para que se possa inferir se representam ou não a visão etnocêntrica. A imagem do índio no *western* ainda tem sido pouco estudada. Novas pesquisas são necessárias. Essas são apenas algumas anotações.

Referências

- BILHARINHO, Guido. *O filme de faroeste*. Uberaba: Instituto triangulino de cultura, 2001.
- BRANDON, William. *The American heritage book of Indians*. New York: Dell, 1974.
- BROWN, Dee. *Enterrem meu coração na curva do rio*. tradução de Geraldo Galvão Ferraz. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. In: *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, v. II, 2005.
- CADEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema: do mito à indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CHIMAMANDA, Adichie. O perigo de uma única história. TED Global. Out. 2009. Disponível em: <www.ted.com/talks/lang/por_br/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.html>. acesso em: 14 de maio de 2010.
- CUBITT, Sean. *The cinema effect*. Cambridge: MIT Press, 2004.
- DANIEL Boone. Disponível em: <<http://www.notablebiographies.com/Be-Br/Boone-Daniel.html>>. acesso em: 17 ago. 2010.
- FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinícius de. Os EUA no século XIX. In: *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo: Contexto, 2007, p. 99-172.
- FURHAMMAR, Leif; ISAKSSON, Folke. *Cinema & política*. São Paulo: Paz e terra, 2001.
- SELLERS, Charles; MAY, Henry; McMILLEN Neil. *Uma reavaliação da história dos Estados Unidos: de colônia a potência imperial*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- SEVCENKO, Nicolau. As alegorias da experiência marítima e a construção do europocentrismo. In: *Raça e diversidade*. São Paulo: Edusp, 1996.
- STAPLES, Donald (ed.). *The American cinema*. Washington: Voice of America, 1973.

