



**Programa De Pós-Graduação Em Processos E Manifestações
Culturais**

CARLOS BÖES DE OLIVEIRA

***COWBOYS & INDIANS:*
MASCULINIDADES NO CINEMA INDÍGENA E DE
FAROESTE**

Novo Hamburgo, RS

2019

CARLOS BÖES DE OLIVEIRA

COWBOYS & INDIANS:
MASCULINIDADES NO CINEMA INDÍGENA E DE FAROESTE

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Processo e Manifestações Culturais, da Universidade Feevale.

Orientadora: Marinês Andrea Kunz

Co-orientador: Jeremy Lenhen (University of New Mexico)

Novo Hamburgo, RS

2019

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

Oliveira, Carlos Böes.

Cowboys & indians : masculinidades no cinema indígena e de
faroeste / Carlos Böes Oliveira. – 2019.

169 f. : il. color. ; 30 cm.

Tese (Doutorado em Processos e Manifestações Culturais) –
Universidade Feevale, Novo Hamburgo-RS, 2019.

Inclui bibliografia.

“Orientadora: Marinês Andrea Kunz ; Co-orientador: Jeremy
Lenhen”.

1. Masculinidade. 2. Faroeste. 3. Cinema indígena. 4. Indígena.
5. Cowboy. I. Título.

CDU 791.43:316.7-055.1

Bibliotecária responsável: Janice Moser Corrêa – CRB 10/2315

RESUMO

O gênero cinematográfico do faroeste foi, durante grande parte do século XX, instrumento institucional norte-americano para a construção e manutenção de identidades, posições de gênero e a mitologia, a ideologia e a história nacional. Com mais de 4000 filmes de faroeste realizados por Hollywood, algumas ideologias se sedimentaram no inconsciente coletivo nacional e internacional. A partir disso, esta tese tem como objetivo geral descrever e analisar a construção das masculinidades tanto do *cowboy* como do nativo norte-americano na história cinematográfica do gênero de faroeste, apontando os momentos de mudanças representacionais e questionando as razões destas transfigurações simbólicas. Para tal, três filmes de faroeste e dois filmes representativos do cinema indígena foram selecionados. Entendendo a força política que o faroeste, a conquista da fronteira e a imagem do *cowboy* exercem na vida social da nação estadunidense, é importante também investigar o discurso dialógico entre a ficção cinematográfica e a histórica do gênero com a realidade política e social do país, recuperando momentos históricos do século XX e XXI quando esses discursos foram revisitados ou esquecidos. Esta pesquisa também tem como intuito problematizar a representação simbólica do outro, diga-se o nativo norte-americano, no que se refere à representação da masculinidade, da identidade e das práticas sociais no gênero fílmico do faroeste e no cinema indígena independente. Esta pesquisa de caráter interdisciplinar mescla estudos de gênero, história, Estudos Culturais e análise fílmica e bibliográfica.

Palavras-Chave: Masculinidade; Faroeste; Cinema Indígena; Indígena; Cowboy.

ABSTRACT

The Western movie genre was, during most part of the twentieth century, a North American institutional instrument to the construction and maintenance of identities, gender positions and national mythology, ideology and history. With over four thousand Western films made in Hollywood, some ideologies were solidified in the national and international collective unconscious. This dissertation aims to describe and analyze the construction of masculinities as much as representation of the cowboy and the native American in the cinematographic history of the Western genre, pointing out the representational changing moments and questioning the reasons of this symbolic transfigurations. For completing this task three western movies and two independent indigenous films were selected. Understanding the political strength that the Western genre, the conquest of the frontier and the image that the cowboy exert in the social life of The United States, it is also important to investigate the dialogical discourse between the genre's historical and cinematographic fiction with the political and social reality of the country, searching for historical moments within the twentieth and twenty first century where these discourses are revisited or forgotten. This research also has the intention to render problematic the symbolic representation of the other, in this case the native American, in which masculinities, identity and social practices in the movie genre of the Western and the indigenous independent films are concerned. This study carries an interdisciplinary approach, combining Gender Studies, History, Cultural Studies and filmic and literature analysis.

Keywords: Masculinity; Western; Indigenous independent films; Indigenous people; Cowboy.



Agradecimentos

Em primeiro lugar eu gostaria de agradecer à Universidade Feevale por ter me aceitado entre seus alunos, por ter me concedido uma bolsa de estudos, por ter me recomendado a realizar o meu Doutorado sanduíche na University of New Mexico e por ter me apresentado professores apaixonados e incríveis. Agradeço a meus dois orientadores, Marinês Kunz e Jeremy Lenhen por terem me apoiado e enriquecido a minha pesquisa.

Agradeço à CAPES pelo suporte financeiro nestes quatro anos, tanto no Brasil como no meu período nos Estados Unidos. Graças à ajuda financeira disponibilizada pela CAPES eu pude realizar dois grandes sonhos: me dedicar completamente aos estudos e viver e estudar nos Estados Unidos.

Por último, agradeço a minha família, em especial, meu filho. Que a cada dia me ensina mais sobre a vida e sobre o que realmente vale à pena.



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Obama em campanha	56
Figura 2 – Trump em campanha	56
Figura 3 – Reagan em campanha	56
Figura 4 – Pôster do filme <i>Hombre</i>	63
Figura 5 - Pôster do filme <i>Nevada Smith</i>	63
Figura 6 - Pôster do filme <i>Renegado Vingador</i>	63
Figura 7 – Pôster do filme <i>Valdez, o Mestiço</i>	63
Figura 8 – Soldados aliados levantando a bandeira americana no monte Suribachi, na ilha de Iwo Jima	66
Figura 9 – Soldado Ira Hayes bêbado, saindo de um bar prestes a entrar em uma briga	67
Figura 10 – Reagan, o herói fronteiro	71
Figura 11 – Ronald Reagan, o homem do ano	71
Figura 12 – Cavalo Pequeno, indígena invertido	79
Figura 13- Guerreiro inimigo Pawnee	83
Figura 14 – Logo do time <i>Atlanta Braves</i>	85
Figura 15 – Logo do time <i>Washington Redskins</i>	85
Figura 16 – Logo do time <i>Kansas City Chiefs</i>	85
Figura 17 – Logo do time <i>Cleveland Indians</i>	85
Figura 18 – <i>Pocahontas</i> e o Capitão <i>John Smith</i> se conhecendo	86
Figura 19 – O velho indígena Cherokee <i>Lone Watie</i> usando roupas parecidas com as de Abraham Lincoln	87
Figura 20 – Embalagem de manteiga <i>Land O'lakes</i>	88
Figura 21 – Propaganda do Jeep Cherokee nos anos 1970	88
Figura 22 – Gladiador musculoso	91
Figura 23 – O escravo hercúleo Maciste	91
Figura 24 – A masculinidade exótica de Rudolph Valentino	92
Figura 25 – James Dean e a sua indumentária clássica	94
Figura 26- Marlon Brando e a jaqueta de couro	94
Figura 27 – Pôster do filme <i>Dirty Harry</i>	98
Figura 28 - Pôster do filme <i>Desejo de Matar</i>	98
Figura 29 - Pôster do filme <i>Rambo: Programado para Matar</i>	99
Figura 30 – <i>Monument Valley</i> , o cenário favorito de John Ford para a filmagem de seus Faroestes	107
Figura 31 – As gélidas Montanhas Rochosas	108
Figura 32 – A natureza exuberante do Estado de Montana	108
Figura 33 – O aristocrata sulista Hatfield	110
Figura 34 – Ringo e a masculinidade da fronteira	110
Figura 35 – A indígena Apache	113
Figura 36 - Hatfield prestes a sacrificar Lucy Mallory.....	114
Figura 37 - Momento em que os irmãos são levados ao acampamento indígena...122	
Figura 38 - Cerimônia em que o jovem Jack Crabb recebe o nome indígena de Pequeno Grande Homem.....	123



Figura 39 - Reverendo Pendrake pregando sobre a condição bestial dos nativos..	125
Figura 40 - Momento em que Custer decide avançar as tropas sobre o acampamento indígena.....	127
Figura 41 – Jamie Fox.....	135
Figura 42 – Samuel L. Jackson.....	135
Figura 43 – Denzel Washington.....	135
Figura 44 - Ladrões em cemitério indígena.....	137
Figura 45 - Índio cidadão.....	139
Figura 46 - Líder canibal.....	140
Figura 47 - Mulheres indígenas cegas e desmembradas.....	141
Figura 48 - Bandeira do Movimento Indígena Americano (AIM).....	144
Figura 49 - Pôster de <i>Powwow Highway</i>	146
Figura 50 - Pôster de <i>Smoke Signals</i>	146
Figura 51 - Buddy Red Bow (à esquerda) e Philbert Bono.....	147
Figura 52 - Escapando da prisão <i>à la western</i>	148
Figura 53 - Arnold com os cabelos longos.....	151
Figura 54 - Arnold em luto anos mais tarde.....	151
Figura 55 - Thomas Builds-the-fire oferecendo suas economias.....	152
Figura 56 - Thomas e a avó.....	153
Figura 57 - Victor com os cabelos cortados.....	154

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. MASCULINIDADE	14
2.1 ESTUDOS DE GÊNERO: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA	14
2.2 GÊNERO E TEORIA	21
2.2.1 Teoria Materialista	28
2.3 UMA VISÃO HISTÓRICA DOS ESTUDOS DA MASCULINIDADE	34
2.4 A MASCULINIDADE E A TEORIA MATERIALISTA	38
3. MASCULINIDADE NA CULTURA ESTADUNIDENSE	47
3.1 MASCULINIDADE, RAÇA, CLASSE E IDENTIDADE NACIONAL	47
3.2 MASCULINIDADES INDÍGENAS	76
3.3 AS MASCULINIDADES NO CINEMA DE HOLLYWOOD	89
4. AS MASCULINIDADES NO FAROESTE HOLLYWOODIANO	102
4.1 JOHN WAYNE, JOHN FORD E O INDÍGENA	102
4.2 UMA NOVA ROUPAGEM REPRESENTACIONAL: <i>PEQUENO GRANDE HOMEM</i> E SEU TEMPO.....	115
4.3 PROBLEMATIZANDO AS REPRESENTAÇÕES: <i>RASTROS DE MALDADE</i> ...131	
4.4 REPRESENTANDO A SI MESMO: AS MASCULINIDADES EM <i>POWWOW</i> <i>HIGHWAY</i> E <i>SMOKE SIGNALS</i>	143
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	156
6. REFERÊNCIAS	161

1 INTRODUÇÃO

O gênero cinematográfico de faroeste tem seu surgimento entrelaçado com o nascimento do próprio cinema, sendo, por excelência, um gênero fundador da mídia cinematográfica. Há mais de cem anos, *cowboys* e índios habitam o universo simbólico da sétima arte. O fascínio por este universo mitológico recheado de aventuras, mistérios e perigos foi responsável, na esfera hollywoodiana, pela produção de mais de quatro mil títulos do gênero, sem contar os seriados de televisão, revistas em quadrinhos, jogos de vídeo game, o mundo da propaganda, da música popular e da própria literatura.

O meio acadêmico também se interessou pelo imaginário advindo das histórias do Faroeste. Estudos Culturais acerca da mitologia sobre a fundação do país norte-americano, o homem da fronteira, o próprio “espírito” nacional que abraça as características de desbravador, destemido, independente e empreendedor estão presentes nas narrativas dos faroestes, *cowboys* e seus antagonistas indígenas, selvagens e cruéis, mas que, ao mesmo tempo, despertam um fascínio por um tempo que a história e os produtos culturais fizeram questão de transformar em lenda. Esses estudos científicos salientam a importância dessas narrativas e de suas simbologias na construção de uma identidade nacional. Identidade que se atrela ao mundo político durante todo o século XX e até mesmo o XXI. Quando a identidade nacional mostra indícios ou algum tipo de desejo latente por pluralidade, a imagem do *cowboy* e o espírito do homem da fronteira é invocado e um senso de unidade, por vezes, é alcançado. Exemplo notório está nos discursos de muitos políticos, que, através dessas imagens, conseguem ser eleitos e reeleitos utilizando jargões, símbolos e discursos que remetam a uma América de outrora, uma América com valores “verdadeiros” e “puros”, a América mitológica do faroeste.

No mundo acadêmico, o gênero de Faroeste foi estudado como objeto cultural a partir dos anos de 1950, tendo seu ápice nas décadas de 1960 e 70. Depois desse período, juntamente com o próprio gênero fílmico, os estudos rarearam. No que se refere aos estudos de gênero, o faroeste também foi analisado, principalmente no que diz respeito à figura do *cowboy*, à sua força simbólica no que tange identidade nacional

e ao discurso político republicano está focada em John Wayne e Clint Eastwood. O que esses estudos não fizeram foi analisar a figura indígena e suas masculinidades representadas no gênero cinematográfico, e esta é a proposta desta pesquisa. Observando essa lacuna no campo de estudo, esta tese propõe não apenas uma análise histórica e simbólica das masculinidades do *cowboy*, mas também a de sua contraparte, ou seja, o indígena norte-americano. Esta pesquisa também se detém a análise das representações da masculinidade no cinema indígena norte-americano, ressaltando os pontos aonde as representações tradicionais se desdobram.

O cinema indígena, puramente indígena, é algo novo. Nas últimas décadas do século XX, começaram a aparecer e proliferar narrativas fílmicas realizadas inteiramente por indivíduos indígenas. Países como Estados Unidos, Canadá, Austrália e Nova Zelândia são expoentes na produção destes artefatos. Nesta pesquisa, o foco se dá com as produções estadunidenses. Desde a produção, direção, roteiro e atuação, estas películas confrontam as representações culturais “impostas” pelo cinema de Hollywood, ao apresentar uma visão inteiramente autêntica, politizada e contestadora. No cinema indígena, o índio é protagonista e o colonizador é o outro, mostrando, desta forma, uma representação dos sujeitos e das identidades que entram em conflito com as narrativas hollywoodianas existentes.

No campo de Estudos de Gênero, estudos sobre a masculinidade representam o subcampo menos explorado e pesquisado, já que estudos feministas, pesquisas sobre a sexualidade e análises *queer* tornaram-se abundantes e relevantes para os ambientes acadêmicos e os das práticas sociais. O subcampo da masculinidade também é a área mais recente a ser agregada aos Estudos de Gênero – surgindo no início dos anos de 1980 – e, nessa perspectiva, um meio efervescente para análises culturais. Durante esse curto período de tempo, algumas pesquisas importantes foram realizadas sobre a masculinidade no cinema e foi estabelecido um diálogo com a realidade histórica e política dessas produções.

Países como os Estados Unidos, Canadá, Nova Zelândia e Austrália possuem um ambiente acadêmico fértil acerca dos estudos indígenas. Os raros estudos desta área focam seus esforços, e com toda razão, na análise, na crítica e no questionamento da realidade social marginalizada desse grupo, com a intenção de modificar políticas públicas e afetar diretamente a condição de vida dessas comunidades. Em relação à representação cultural da masculinidade indígena, as

pesquisas são ainda raras e quase inexistentes. Deparando-se com esta realidade, esta tese se revela pertinente ao ambiente acadêmico, visto que em nosso país o cinema indígena é ainda uma manifestação cultural pequena, e o futuro se mostra mais fechado do que aberto à existência desta arte e desta manifestação cultural. Outro aspecto relevante é a abordagem de temas não explorados pela academia brasileira, seja a masculinidade indígena no cinema de Hollywood, ou a masculinidade no cinema indígena norte-americano. Materiais sobre a história dos Estados Unidos produzidos no Brasil não são artefatos rotineiros, muito menos aqueles que lidam com o indígena norte-americano.

Esta tese tem como objetivo geral mapear as masculinidades das figuras do cowboy e do indígena no gênero cinematográfico do faroeste e no cinema indígena, utilizando cinco exemplos, sendo três deles representativos do cinema de faroeste e dois do cinema indígena: *No Tempo das Diligências* (FORD, John, 1939); *Pequeno Grande Homem* (PENN, Arthur, 1970); *Rastros de Maldade* (ZHALER, S. Graig, 2015); *Powwow Highway* (WACKS, Jonathan, 1989) e *Smoke Signals* (EYRE, Chris, 1998).

Esta pesquisa interrogará as relações de poder que se estabelecem nas relações de gênero entre uma masculinidade hegemônica e uma masculinidade marginalizada. A pesquisa também tem como objetivo problematizar historicamente essas masculinidades e as representações substituídas que causam mudanças semânticas, buscando respostas que dialoguem com a realidade social e política do país norte-americano no momento em que esses artefatos culturais foram produzidos. Outros objetivos deste estudo incluem a compreensão histórica que envolve as relações de poder acerca do câmbio de posições estabelecido pelas masculinidades hegemônicas do gênero de faroeste e a sua contraparte nas representações das masculinidades apresentadas pelos filmes do cinema indígena.

Esta pesquisa está dividida em quatro capítulos. Em um primeiro momento, é necessário expor a metodologia empregada ao se analisar a masculinidade como uma construção e prática social. Para tanto, a pesquisa inicia com definições de gênero, sua substituição histórica no meio social e acadêmico, até a definição da teoria empregada nesta tese. O mesmo processo se dá com o conceito de masculinidade. Neste requisito, optou-se por utilizar a teoria materialista de Robert Connell, já que ela aborda a masculinidade como um espaço de luta de poder, onde estruturas sociais

relacionadas ao universo simbólico, social, emocional e laboral entram em jogo. Teóricos brasileiros entram neste embate científico. Pesquisadores como Guacira Louro, Sócrates Nolasco e Amílcar Torrão Filho tornam-se fundamentais para compreender o gênero e a masculinidade em nossa sociedade. Esta abordagem enriquece a pesquisa, já que a realidade tanto da masculinidade indígena como a de uma masculinidade hegemônica representada nos filmes de faroeste pode ser analisada através dessas estruturas, além, evidentemente, de traçar os paralelos históricos e sociais cujas representações cinematográficas dialogam com a existência e as condições dessas masculinidades.

No segundo capítulo desta pesquisa vê-se necessário discutir a relevância das práticas sociais que concernem a masculinidade na cultura norte-americana. A masculinidade é trabalhada em relação as categorias de raça, classe e identidade nacional referentes à nação estadunidense, estabelecendo as relações de poder entre essas categorias e discutindo como elas contribuem para a solidificação de uma masculinidade hegemônica branca, heteronormativa, militarista e de classe média. E também como a cultura marginaliza as masculinidades das minorias sociais, neste estudo, o foco é a masculinidade indígena.

O segundo capítulo se detém à análise das masculinidades indígenas, traçando um paralelo entre um período histórico em que a colonização ainda não afetava a identidade cultural dos povos indígenas, até o momento em que a cultura do nativo norte-americano foi subjugada às normas do patriarcado, influenciando, dessa forma, toda uma dinâmica de gênero antes existente. Na última seção deste capítulo, apresenta-se um panorama acerca das representações da masculinidade no cinema de Hollywood, desde as primeiras representações nas figuras hercúleas, passando pela masculinidade exótica de Rudolph Valentino, as masculinidades problemáticas dos anos de 1950, o herói solitário, independente e vigilante dos anos de 1970, o homem musculoso e bélico do cinema dos anos de 1980, até o super-herói da atualidade hollywoodiana.

O terceiro capítulos desta tese dedicam-se à análise das masculinidades do *cowboy* e do indígena no cinema de faroeste e no cinema indígena. Como suporte teórico para realizar as análises fílmicas, as teorias da representação e o conceito de identidade elaboradas por Stuart Hall servirão de instrumento metodológico. O foco da análise é o conteúdo narrativo dos filmes, e não a exploração da linguagem fílmica,

a fim de centrar-se nas relações de gênero. Para tal, foram selecionados cinco filmes para a análise, para que, então, fosse possível compreender o papel da masculinidade na grande narrativa e no dialogismo que se dá no desenrolar histórico do gênero fílmico. Para o gênero do faroeste, foram selecionados três filmes, todos eles de períodos distintos (década de 1930, 1970 e a primeira parte do século XXI). A análise inicia com o filme *No Tempo Das Diligências*, de 1939, dirigido por John Ford, apontado por muitos críticos como o maior influente do gênero no que tange aspectos temáticos e representacionais. A representação do indígena como selvagem, violento, avesso à civilização, ou seja, hipermasculinizado, como é retratado no filme, perdurou até meados dos anos de 1960. O próximo filme a ser estudo é *Pequeno Grande Homem* (PENN, Arthur, 1970) que rompe com a narrativa tradicional dos faroestes colocada em prática com os filmes de John Ford. Os povos indígenas passam de selvagens à ideia do indígena espiritualizado, em comunhão com a natureza e com características femininas. Alguns filmes durante as décadas de 1970 até 1990 utilizaram este mesmo discurso, até o “desaparecimento” da figura do indígena no gênero fílmico. O último filme de faroeste a ser trabalhado neste estudo é *Rastros de Maldade* (ZHALER, S. Graig, 2015). Neste caso, procuro problematizar a produção fílmica e suas representações atrozes em um momento histórico que pode ser considerado como a renascença do Faroeste, aonde muitos filmes apresentam novas representações de identidade e de protagonismo. Protagonistas negros, mulheres e imigrantes são apresentados em diversos exemplos, ressignificando a fronteira e problematizando os mitos do Oeste, ao mesmo tempo em que se questiona a ausência do elemento indígena nestas produções.

O último segmento deste capítulo se foca nas produções indígenas independentes. Para tal, dois filmes emblemáticos foram selecionados: *Powwow Highway* (WACKS, Jonathan, 1989) e *Smoke Signals* (EYRE, Chris, 1998), já que discutem não apenas a masculinidade indígena, mas também a masculinidade do colonizador. Estas obras, bem como a enorme maioria do cinema indígena independente se refuta a trabalhar com o gênero de faroeste, focando suas produções em temas que representem a condição social marginalizada e contemporânea do indígena vivendo nas reservas ou, até mesmo, em filmes que revisitam a mitologia e a identidade cultural de seus povos.

2 MASCULINIDADE

2.1 ESTUDOS DE GÊNERO: UMA PERSPECTIVA HISTÓRICA

Estudar gênero e masculinidade implica analisar as relações de poder nos aspectos que tangem a organização social, tendo como eixo principal o gênero e a sexualidade, ou seja, como as dinâmicas de poder relacionadas ao gênero funcionam na trama social e na construção de identidades. Os pensadores que fazem uma análise sócio-política do gênero, primeiramente, precisam definir o que são regimes de gênero ou identidades de gênero e o que são regimes sexuais ou identidades sexuais. Ambos os conceitos estão ligados a práticas e identidades, são binários e hierarquizados, mas o gênero está mais ligado às relações entre homens e mulheres, enquanto a sexualidade está conectada aos conceitos de práticas sexuais, como heterossexualidade e homossexualidade.

Suas identidades sexuais se constituiriam, pois, através das formas como vivem sua sexualidade, com parceiros/as do mesmo sexo, do sexo oposto, de ambos os sexos ou sem parceiros/as. Por outro lado, os sujeitos também se identificam, social e historicamente, como masculinos ou femininos e assim constroem suas identidades de gênero. (LOURO, 1997, p. 27)

O gênero e o sexo são termos que se entrelaçam, podendo trazer alguma confusão à pesquisa. Tendo isso em vista, serão utilizados os termos gênero (sexo) e sexualidade neste trabalho.

Gênero e sexualidade englobam três grandes áreas de estudo: estudos da Sexualidade, da Masculinidade e do Feminismo. Dessas categorias, a pesquisa focar-se-á sobre a masculinidade, mas percebe-se a necessidade de esboçar alguns conceitos e comentários sobre os outros campos também. O termo gênero se aplica, de forma geral, às práticas sociais e a um processo de divisão social que delimitará algumas identidades de gênero.

A característica fundamentalmente social e relacional do conceito não deve, no entanto, levar a pensá-lo como se referindo à construção de *papéis* masculinos e femininos. Papéis seriam, basicamente, padrões ou regras arbitrárias que uma sociedade estabelece para seus membros e que definem seus comportamentos, suas roupas, seus modos de se relacionar ou de se portar... Através do aprendizado de papéis, cada um/a deveria conhecer o que é considerado adequado (e inadequado) para um homem ou para uma

mulher numa determinada sociedade, e responder a essas expectativas. Ainda que utilizada por muitos/as, essa concepção pode se mostrar redutora ou simplista. (LOURO, 1997, p. 23)

O processo de engendramento se dá de forma hierarquizante, criando divisões entre categorias. Ou seja, algumas identidades de gênero serão supervalorizadas, enquanto outras serão diminuídas.

A pretensão é, então, entender o gênero como constituinte da *identidade* dos sujeitos. E aqui nos vemos frente a outro conceito complexo, que pode ser formulado a partir de diferentes perspectivas: o conceito de identidade. Numa aproximação às formulações mais críticas dos Estudos Feministas e dos Estudos Culturais, compreendemos os sujeitos como tendo identidades plurais, múltiplas; identidades que se transformam, que não são fixas ou permanentes, que podem, até mesmo, ser contraditórias. Assim, o sentido de pertencimento a diferentes grupos — étnicos, sexuais, de classe, de gênero, etc. — constitui o sujeito e pode levá-lo a se perceber como se fosse "empurrado em diferentes direções" (LOURO, 1997, p. 25)

Antes de adentrar mais profundamente nas concepções de gênero, identidade e masculinidade que serão abordadas nesta pesquisa, constata-se fundamental entender como o conceito de gênero foi desenvolvido historicamente. R.W. Connell (1987, p. 23-37), o teórico mais relevante para os estudos da masculinidade na atualidade, entende a construção do termo em algumas fases: na moralidade secular; na ciência e no radicalismo; nos papéis e estereótipos masculinos e femininos e na síntese dos dois; e, finalmente, no feminismo e na liberação gay.

Enquanto outras civilizações não tinham uma divisão binária no que diz respeito ao sexo e ao gênero, a civilização ocidental se formou na divisão dos sexos e corpos.

A diferença *biológica* entre os sexos. Isto é, entre o corpo masculino e o corpo feminino, e, especificamente, a diferença *anatômica* entre os órgãos sexuais, pode assim ser vista como justificativa natural da diferença socialmente construída entre os *gêneros* e, principalmente, da divisão social do trabalho. (BOURDIEU, 1998, p. 20)

Por muitos séculos, os papéis do homem e da mulher estavam diretamente ligados ao que Deus havia prescrito como seus deveres e suas posições sociais. Essa ordem se estendia à vida pública tanto quanto à privada. Um grande ponto de mudança dessa visão religiosa sobre os papéis do homem e da mulher dá-se com o nascimento do romance literário, quando os protagonistas das narrativas não seguiam exatamente as normas sociais pré-determinadas. "A estrutura de um moralismo secular, onde a sociedade assume o local antes ocupado por Deus, poderia admitir

uma variada gama de posições, entre elas o berço de ideais feministas e libertários¹ (CONNELL, 1987, p. 24). Além da criação do romance, a Revolução Francesa alterou a visão de classe que até então existira. Nesse período, tanto França quanto Inglaterra publicavam textos sobre os direitos das mulheres. Um dos textos mais notórios é o livro de Mary Wollstonecraft, escrito em 1792, intitulado *Uma Reinvidicação Pelos Direitos da Mulher*. Nessa obra, Wollstonecraft rebate pensamentos de teóricos, escritores e filósofos, além de políticas públicas e conceitos culturais acerca da suposta inferioridade do corpo e do intelecto feminino. Nessa breve passagem, fica evidente a posição política combativa da escritora:

Eu espero que o meu próprio gênero feminino me perdoe se eu as trato como criaturas racionais, ao invés de lisonjear os seus fascinantes semblantes e vê-las como se elas estivessem em um estado perpétuo de infantilidade e completamente incapazes de se cuidarem sozinhas. Eu realmente gostaria de assinalar do que a verdadeira dignidade e a felicidade humana consiste; eu gostaria de persuadir as mulheres a ansiarem por uma força corpórea e mental e convencê-las de que as frases doces como “sensibilidade do coração”, “uma delicadeza de sentimento” e “um refinamento de gosto” são quase sinônimos de expressões que definem fraqueza². (WOLLSTONECRAFT, 2010, p. 5).

A pensadora também buscava igualdade de direitos e, embora em uma escala histórica trouxesse poucas mudanças sociais para as mulheres, fez com que os mesmos ideais permanecessem sempre em brasa. Connell menciona que durante a primeira metade do século XIX esses mesmos princípios estavam nas diretrizes da primeira mobilização política em grande escala feita por mulheres nos Estados Unidos, em uma convenção em *Seneca Falls*, e que na virada do século vários estados norte-americanos permitiam direitos iguais ao voto (1987, p. 25) O mesmo movimento começou a se espalhar pela Europa e por outros países do globo. Na primeira metade do século XX, em muitos países, as mulheres conseguiram ultrapassar muitas barreiras até então impostas. O direito ao voto, à propriedade

¹ The framework of a secular moralism, with Society in the place formerly occupied by God, could admit a fair range of positions, among them early feminism and libertarianism.

² I hope my own sex will excuse me if I treat them like rational creatures, instead of flattering their fascinating graces and viewing them as if they were in a state of perpetual childhood and unable to stand alone. I earnestly wish to point out what true dignity and human happiness consist in; I want to persuade women to aim at strength of mind and body, and to convince them that the soft phrases ‘susceptibility of heart’ ‘delicacy of sentiment’, and ‘refinement of taste’ are almost synonymous with expressions indicating weakness

privada e o direito à educação foram alcançados, pelo menos, a uma grande maioria de mulheres brancas. Tudo isso levou ao questionamento de que a identidade de gênero não era algo natural, mas sim um constructo social, uma condição imposta hierarquicamente para definir e delimitar comportamentos. É a partir desses eventos que uma ciência social de gênero é estabelecida (CONNELL, 1987, p. 25)

Embora a luta por direitos iguais foi e ainda é de suma importância, um aspecto sobre o gênero ainda estava silenciado: o questionamento da naturalidade do gênero. Essa concepção começa a ser colocada em cheque pelas ciências biológicas. Charles Darwin retira o sexo do domínio da teologia, colocando-o no centro das discussões científicas. Embora muitos dos estudos feitos na época de Darwin tenham contribuído para uma explicação científica sobre a superioridade do corpo masculino sobre o corpo feminino, foram também esses estudos que contribuíram para a criação de uma ciência que se dedica ao estudo do sexo. A partir de então, há uma necessidade de se “explicar” o sexo e problematizá-lo. A maior figura nesse período é Sigmund Freud.

Particularmente nos “Três Ensaios Da Teoria Da Sexualidade”, os argumentos de Freud desbancaram a noção de posições fixas naturais relacionadas aos sexos. A sua ênfase na “bissexualidade” nas emoções humanas e sua insistência na importância dos conflitos internos da vida emocional, tornou difícil ver qualquer padrão de característica sexual como se fosse completamente preestabelecida. Além disso, em sua análise sobre o “complexo de Édipo”, ele mostrou que alguns padrões de emoção nos adultos poderiam ser compreendidos como resoluções de conflitos do desenvolvimento, e como algumas situações da infância poderiam ser transformadas ou reconfiguradas em cada aspecto da vida emocional³. (CONNELL, 1987, p. 27).

Portanto, a partir da Psicanálise, percebeu-se que cada indivíduo era moldado também por suas experiências na infância. A sexualidade e o gênero de cada sujeito não estavam prefixados pelas leis da natureza. A contribuição de Freud retira o sexo do foco dos estudos das espécies e o recoloca para os estudos dos desenvolvimentos da história de vida.

³ Particularly in “Three Essays on the Theory of Sexuality”, Freud’s arguments wrecked the notion of natural fixed characters for the two sexes. His emphasis on “bissexuality” in human emotions, and his insistence on the importance of conflict within emotional life, made it difficult to see any pattern of sexual character as completely settled. More, in his analyses of the “Oedipus complex” he showed how patterns of emotion in adulthood could be grasped as resolutions of the conflicts of development, and how different childhood situations could twist and reconfigure every aspect of emotional life.

A história de vida psicanalítica forçou a atenção para detalhes dos relacionamentos, as configurações das famílias, resumindo para os contextos sociais do crescimento emocional. Dessa maneira, a psicanálise produziu estudos detalhados e sofisticados sobre a feminilidade e a masculinidade como formas psicológicas construídas pelos processos sociais⁴. (CONNELL, 1987, p. 28).

Um aspecto negativo da psicanálise nos seus primeiros anos foi o fato de que ela tomava a família tradicional como centro da normatividade, perpetuando, assim, o *status quo* patriarcal. É necessário salientar que, na família tradicional do início do século XX, a divisão de trabalho, onde o homem tomava conta da vida pública e a mulher era responsável pela vida doméstica, ainda imperava (embora ainda se mostre como uma ideologia forte e reacionária em nos nossos dias) como ideologia dominante. Essa mesma opressão acontecia nos sindicatos criados por mulheres. A maioria dos sindicatos não aceitava a presença de mulheres, já que seus serviços estavam ligados aos fazeres domésticos, na indústria alimentícia e de roupas. As mulheres que se organizaram em sindicatos adquiriram alguns direitos, todos eles relacionados à vida doméstica. Entre eles, podemos destacar: creches, lavanderias públicas, educação comunitária. Mas, nos Estados Unidos, logo perderam força devido à perseguição ao comunismo. E, embora tenham conseguido adquirir alguns direitos e benefícios por um curto período, o que as mulheres trabalhadoras trouxeram para o campo dos estudos de gênero foi a “divisão sexual do trabalho”. A partir de então, os estudos de gênero se entrelaçam com a sociologia e a luta de classes, misturando-se também à psicanálise. Antropólogos como Bronislaw Malinowski e Margaret Mead começaram a estabelecer conexões entre a estrutura social e a dinâmica emocional da sexualidade. Seus trabalhos documentavam como o sexo e o gênero se manifestavam em diferentes culturas (BAESLEY, 2005, p. 35)

Os estudos de gênero assumiram sua forma atual através de três teóricos de bases distintas: Margaret Mead, da Antropologia; Talcott Parson, da Sociologia; e Simone de Beauvoir da Fenomenologia Existencial. Apesar de pertencerem a diferentes campos do conhecimento, os três seguiram caminhos um tanto correlatos

⁴ The psychoanalytic life history forced attention to the details of relationships, the configurations of families, in short to the social contexts of emotional growth. Psychoanalysis thus produced detailed and sophisticated accounts on femininity and masculinity as psychological forms constructed by social processes.

e perseguiram uma visão psicanalítica sobre a formação da personalidade. Mais do que isso, os três correlacionaram a psicanálise à divisão sexual do trabalho e aos papéis reservados a homens e mulheres no extrato social.

Ainda que os três teóricos tenham tentado limitar a independência que uma teoria total e socializante de gênero pudess implicar, todos acabaram por fazê-lo. Parson o fez ao invocar os imperativos funcionais da sociedade, Mead (a mais conservadora sobre o assunto) o fez ao implicar algumas regularidades biológicas mal definidas ao desenvolvimento humano e de Beauvoir as estruturas relacionais do eu/outro entre homens e mulheres. Todos os três definiram padrões de gênero principalmente em termos de relações entre o núcleo familiar, que todos assumiram como ser, efetivamente, universal⁵. (CONNELL, 1987, p. 32).

O aspecto da universalidade logo sairia do campo de estudos. De fato, ainda na metade do século XX, muitos sociólogos davam certa autonomia ao indivíduo. Grande parte dos sociólogos percebiam o gênero como alguma coisa que nós nos tornávamos e éramos moldados a seguir determinados comportamentos através de estruturas sociais muito persuasivas. Mas, ao mesmo tempo, havia também a força do indivíduo, e como ele tinha, em parte, controle sobre como ele mesmo se construía na sociedade. George Herbert Mead desenvolveu um trabalho focado na ideia de que o indivíduo constrói a si mesmo em relação a sua interação com os outros. O conceito de socialização está conectado ao processo ao qual os indivíduos conseguem se colocar na sociedade como adultos. A socialização está presente em todas as esferas do ambiente social, sejam elas a família, a escola, a mídia, o trabalho, os esportes, basicamente todas as interações que envolvem o relacionamento com o outro. G. H. Mead desenvolveu quatro estágios que exemplificam a construção do eu através das relações sociais. São eles: a imitação, quando não se pode assumir o papel do outro; a atuação, quando é possível assumir um outro papel em uma dada situação; o jogo, no qual é admissível assumir vários papéis em uma dada situação; e finalmente, o entendimento das convenções sociais, em que o sujeito é capaz de assumir o papel

⁵ Yet all three theorists tried to limit the free play that a complete sociologizing of gender would imply. Parsons did this by appeal to functional imperatives of society, Mead (the most conservative on this issue) by appeal to some rather ill-defined biological regularities in human development and de Beauvoir by self/other structure of relations between men and women. All three defined gender patterns mainly in terms of relationships within the nuclear family, which all took to be, effectively, universal.

do outro generalizado, assimilando determinadas normas do contrato social (HOLMES, 2007, p. 41). Assumir o papel deste outro generalizado é

[...] ser capaz de imaginar-se sendo muitos outros em muitas situações. Aprender a assumir este papel significa ser capaz de poder ver a si mesmo pelo ponto de vista, não apenas daqueles próximos a você, ou que estejam jogando o jogo com você, mas do ponto de vista de “outros em geral”. Mais do que entender como sua mãe ou seus amigos reagiriam ao que você faz em uma situação em particular, você se torna consciente do que poderia ser considerado socialmente aceitável em uma grande gama de circunstâncias⁶. (HOLMES, 2007, p. 42).

O que George Herbert Mead fez para o desenvolvimento do indivíduo através da interação social, Ann Oakley levou para a socialização do gênero. Para a socióloga, homens e mulheres só eram diferentes através do filtro da sociedade, e todas as instituições contribuía, desde o nascimento até a idade adulta, para moldar determinados comportamentos normativos que se enquadravam a cada sexo.

No início dos anos 1970, os estudos de gênero alcançaram outro patamar. Naquele momento, os estudos eram muito focados no mundo acadêmico e também relacionados ao radicalismo político. Esse novo impulso se deu pela força dos estudos feministas no universo acadêmico. Esse movimento também estava ligado à determinada agenda, o que importava não era apenas retratar como e o quão distante a disparidade de gênero se relacionava à realidade, mas sim como e quanto essa disparidade poderia ser modificada.

Em princípio, as desigualdades podem ser eliminadas ao dissiparem os estereótipos: por exemplo, ao conceder às mulheres um treinamento mais adequado e modelos de comportamento mais variados, ao introduzirem programas que buscassem igualdade de oportunidades e uma legislação que defendesse a antidiscriminação, ou também que liberassem o mercado de trabalho⁷. (CONNELL, 1987, p. 34).

Esta abordagem não trouxe muitas mudanças legislativas, mas influenciou uma nova corrente de ativistas, ultrapassando o universo acadêmico, chegando finalmente

⁶ [...] being able to imagine being many others in many situations. Learning to take on the role of the generalized other means being able to see yourself from the point of view, not just of those close to you or playing a game with you, but from the point of view of others “generally”. Rather than just understanding how your mother or your friends might react to what you do in a particular situation, you become aware of what might be considered socially acceptable in a whole range of circumstances.

⁷ In principle the inequalities can be eliminated by breaking down the stereotypes: for instance by giving girls better training and more varied role models, by introducing equal-opportunity programs and anti-discrimination legislation, or by freeing labour markets.

às ruas. A nova forma de manifestação se deu com as feministas socialistas, que focaram seus estudos na condição da mulher trabalhadora e nas relações de poder no ambiente de trabalho. Essa nova configuração mostrou-se mais frutífera, já que o ambiente de trabalho se revelava complexo, um lugar onde todas as relações de poder entre os gêneros habitam: marginalização, poder, controle, luta de classes e exploração.

No mesmo período, tanto no mundo acadêmico como no universo social, a crítica mais radical à normatividade foi feita por teóricos que se debruçavam sobre o tema da liberação gay, já que não se dedicavam exclusivamente à luta por direitos iguais, mas sim por uma nova forma de liberdade: a liberdade de gênero. Com todos os avanços que o movimento feminista e o gay estavam alcançando, não era de se surpreender que também se criasse uma corrente conservadora que pudesse frear essa ascensão. Movimentos religiosos tornaram-se mais ativos, pregando contra o aborto e a homossexualidade, uma economia que nos anos de 1970 veio a entrar em crise, dificultando o crescimento da presença da mulher no mercado de trabalho e o medo histórico contra a AIDS foram algumas das forças que entraram neste jogo de poder.

2.2 GÊNERO E TEORIA

Os estudos e as teorias de gênero assumiram uma importância plural na sociedade. Não apenas é um centro de discussões interdisciplinares como também é um vetor que reconstrói a prática social. As pesquisas sobre gênero podem envolver todas as esferas das ciências sociais, e, nos últimos 50 anos, o campo de conhecimento e o desenvolvimento de pesquisas só cresce. Iniciado pelos estudos feministas na década de 1970, depois pelos estudos sobre a sexualidade, e, finalmente, os trabalhos sobre masculinidade, o campo teórico do gênero é uma esfera em ebulição e ainda traz muitas inquietações para o mundo acadêmico, político e civil.

Falar de gênero não é limitar-se a uma característica ligada aos corpos e suas diferenças. Falar de gênero é, em primeiro lugar, refletir sobre o complexo âmbito da prática social e suas relações de poder.

Nenhuma identidade sexual — mesmo a mais normativa — é automática, autêntica, facilmente assumida; nenhuma identidade sexual existe sem negociação ou construção. Não existe, de um lado, uma identidade heterossexual lá fora, pronta, acabada, esperando para ser assumida e, de outro, uma identidade homossexual instável, que deve se virar sozinha. Em vez disso, toda identidade sexual é um constructo instável, mutável e volátil, uma relação social contraditória e não finalizada. É possível pensar as identidades de gênero de modo semelhante: elas também estão continuamente se construindo e se transformando. Em suas relações sociais, atravessadas por diferentes discursos, símbolos, representações e práticas, os sujeitos vão se construindo como masculinos ou femininos, arranjando e desarranjando seus lugares sociais, suas disposições, suas formas de ser e de estar no mundo. Essas construções e esses arranjos são sempre transitórios, transformando-se não apenas ao longo do tempo, historicamente, como também transformando-se na articulação com as histórias pessoais, as identidades sexuais, étnicas, de raça, de classe ... (LOURO, 1997, p.28)

As definições e explicações sobre gênero perpassam diferentes abordagens, as quais podem assumir um tratamento linguístico ou cultural, analisando os aspectos materiais e econômicos, e também o universo do simbólico, da representação e dos sentidos. Bob Connell apresenta quatro diferentes abordagens para se estudar o conceito de gênero: papéis sexuais, teoria categórica, pós-estruturalista e materialista (2000, p. 18).

Na teoria dos papéis sexuais, certos padrões de gênero são elucidados através das expectativas sociais relacionadas a um comportamento apropriado a cada gênero. Nessa teoria há uma diferenciação entre a pessoa e a posição social que ela ocupa, levando em consideração que há certos comportamentos e ações específicos para determinada posição. As normas de cada papel delimitam quais ações e comportamentos são aceitos nesta posição, e são definidas pelos *role senders* e grupos de referência, que impõem essas normas através de ratificações, como punições, recompensas e respaldos positivos ou negativos (CONNELL, 1987, p. 47).

A ideia principal na teoria dos papéis sexuais é de que a personalidade do sujeito se constrói ao assumir determinados comportamentos sociais que sejam adequados a determinada posição.

A diferenciação entre os sexos pressupõe a definição do que são as características que formam a identidade do masculino e do feminino. Não

apenas as mulheres aprendem a ser femininas e submissas, e são controladas nisto, mas também os homens são vigiados na manutenção de sua masculinidade. (TORRÃO, 2005, p. 139)

Há, nesse contexto, dois papéis a serem preenchidos: um masculino e um feminino. Essa teoria trouxe alguns benefícios ao campo de estudo. Pode-se destacar, por exemplo, o câmbio de foco, já que desde então o comportamento masculino e feminino pode ser explicado através de expectativas sociais e não através das diferenças biológicas. Além disso, a teoria relaciona as estruturas sociais como formadoras da personalidade do indivíduo, como visto nas páginas anteriores, quando George Herbert Mead e Ann Oakley elaboram e desenvolvem o conceito de socialização, segundo o qual o indivíduo, desde a infância, “aprende” a imitar e internalizar convenções sociais sobre os comportamentos congruentes a sua posição social. Em última instância, a teoria dos papéis sexuais oferece um esboço para uma política de reformas sociais no que tange a posição social dos gêneros. “Se a subordinação das mulheres é basicamente um resultado das expectativas resguardadas aos seus papéis como ajudantes e subordinadas, [...] então o próximo passo era mudar as expectativas⁸” (CONNELL, 1987, p. 49).

Os problemas relacionados à teoria dos papéis sexuais é que eles entram em conflito com suas próprias diretrizes. Em primeiro lugar, ao enjaular os sujeitos em estereótipos, a teoria contribui com certo determinismo social. Portanto, é uma teoria que minimiza o valor da estrutura social e valoriza o poder agenciador do indivíduo sobre a formação de sua própria identidade. Além desses fatos, outro problema é que, ao subvalorizar a influência da estrutura social, a teoria dos papéis sexuais se foca no poder categórico da esfera biológica. Ou seja, o biológico ainda é capaz de definir determinados comportamentos femininos e masculinos. As relações de poder não são perceptíveis nessas condições, já que ambos os gêneros sofrem de maneira igual a opressão para se moldarem a uma posição de gênero. Se a estrutura é relativamente diminuída às dicotomias sexuais, neste prisma, a teoria dos papéis sexuais é incapaz de analisar as mudanças históricas através da dinâmica entre as práticas sociais e estruturas sociais.

⁸ If the subordination of women is largely a result of role expectations that define them as helpmates or subordinates, [...] then the obvious path forward is to change the expectations.

Outra teoria é a teoria categórica de gênero. Em suas principais premissas, trabalha com o conceito de poder entre as categorias, fator que era deixado de lado pela teoria dos papéis sexuais. Na teoria categórica, homens e mulheres são vistos como categorias pré-formadas. O eixo principal desse raciocínio em relação ao gênero é analisar as relações entre categorias externas a homens e mulheres e a constituição de homens e mulheres como categorias, como, por exemplo, a categoria externa trabalhador e salário e a constituição e posição de homens e mulheres dentro dessa categoria.

Este é o conceito de gênero por trás das psicologias “pop” da masculinidade, e também uma imensa literatura de pesquisa quantitativa sobre diferenças de gênero. Necessariamente, não é uma visão conservadora. É, por exemplo, a estrutura lógica circunscrita na maioria das discussões sobre oportunidades iguais de emprego (baseadas em estatísticas contrastando o emprego entre homens e mulheres). Também é encontrada em muitas discussões sobre assédio sexual e violência de gênero.⁹ (CONNELL, 2000, p. 18).

É evidente a contribuição social que esse tipo de estudo é capaz de lançar luz, mas há também algumas objeções à abordagem dessas pesquisas. Em um primeiro momento, torna-se um problema quando as categorias homens e mulheres se tornam absolutas, unitárias e sem nuance. Essa é uma das razões pela qual Bob Connell não utiliza os termos homens e mulheres, mas sim masculinidade e feminilidade, assumindo que uma(s) categoria(s) masculina(s) pode(m) estar presente(s) na identidade de uma mulher e vice-versa. Portanto, a teoria categórica que se estabelece entre a dicotomia biológica pode perder as diferentes tonalidades que se estabelecem entre essas duas categorias, como, por exemplo, a situação social do transgênero no mercado de trabalho. A teoria categórica volta-se aos conflitos de interesse, às relações de poder entre homens e mulheres, mas mostra problemas em determinar como esses interesses são instituídos. Por fim, sobre uma grande gama de temas, a teoria simplifica todo o processo social que se dá na construção dos gêneros.

⁹ This is the concept of gender underlying most pop psychologies of masculinity, and also the huge literature of quantitative ‘sex difference’ research. It is not necessarily a conservative view. It is, for instance, the logical structure underlying most discussions of Equal Employment Opportunity (based on statistics contrasting men’s employment with women’s employment). It is also found in much of the discussion of sexual harassment and gender violence.

Embora as teorias dos papéis sexuais e categóricas tenham se mostrado historicamente relevantes para o campo dos estudos de gênero e para algumas mudanças sociais, ambas deixavam lacunas teóricas importantes em seus métodos. Outras duas teorias sobre gênero se mostram mais robustas nestes requisitos: a pós-estruturalista e a materialista.

Os pós-estruturalistas acreditam na relevância da fragmentação e da fluidez. Michel Foucault é a maior influência para esses teóricos. Ele fez um uso crítico tanto do estruturalismo linguístico como do Marxista e desafiou ambas as correntes ao oferecer uma nova visão da sociedade e de seu funcionamento. Foucault estava interessado na materialidade e nos sentidos, ou seja, nas coisas e nas palavras. O filósofo francês focava seus estudos em como a materialidade histórica e os sentidos se conectavam e como eles mudavam com o tempo. Ele não acreditava em uma verdade essencialista, pensava sobre os discursos e como eles criavam sentidos e exerciam poder nos corpos através da história. Foucault estabeleceu uma relação entre discursos de poder e conhecimento e como eles atuam para regular nossos corpos. Seus estudos permeiam os âmbitos sociais da sexualidade, do ambiente prisional, da escola, das instituições da saúde mental. Nesses estudos, percebe-se que o sujeito tem seu corpo controlado, através dos discursos e práticas, pelas instituições e que o próprio indivíduo internaliza desses discursos, “aprendendo”, então, a controlar seu próprio corpo.

Através das nossas vidas aprendemos a “controlar” a nós mesmos, a constantemente monitorar nossos corpos e nosso comportamento. Frequentemente pensamos que estamos fazendo o que gostaríamos de fazer, mas talvez estejamos simplesmente fazendo o que nós achamos que “deveríamos” fazer, porque esse sistema internalizado de controle social tornou-se muito eficaz.¹⁰ (HOLMES, 2007, p. 70).

Embora Foucault não tenha desenvolvido nenhuma teoria de gênero, muitos teóricos o fizeram utilizando várias de suas ideias. Michel Foucault é, pois, de profunda relevância para compreender a sociologia do gênero, já que seus estudos contribuem para um entendimento de como discursos atuam de forma material no controle dos corpos. No que se refere à constituição do gênero, a teórica feminista Judith Butler é

¹⁰ Throughout our lives we learn to ‘watch’ ourselves, to constantly monitor our bodies and behavior. Often we assume that we are doing what we want to do, but perhaps are merely doing what we think we ‘should’, because this internalized system of social control has become so effective.

uma das figuras mais proeminentes no que tange o uso das ideias de Foucault para o campo teórico. Ela menciona:

Em oposição à falsa construção do “gênero” tanto como unívoca e causal, Foucault se detém a um discurso-reverso que trata o “gênero” como um *efeito* e não como uma origem. No lugar de “gênero” como a causa original e contínua e carregada de sentidos dos prazeres do corpo, ele propõe a “sexualidade” como um sistema histórico aberto e complexo de discurso e poder que produz a designação incorreta do “gênero” como parte de uma estratégia para ocultar e, desta forma, perpetuar as relações de poder¹¹. (1990, p. 95).

Ao tratar o gênero como um efeito e não como uma essência universal, Foucault demonstra como o jogo de poder é operado nos discursos. Quando o gênero é colocado de forma essencialista, os mecanismos de poder intrincados nesse discurso desaparecem, transformando o gênero em algo natural, e não construídos através de discursos e práticas, como, de fato são. Esses discursos são internalizados desde o início da formação do indivíduo. Instituições como a família e a escola iniciam o processo de engendramento. Na família, as tradições começam desde a cor do quarto da criança, os brinquedos, as cores e tipos de roupas, o tipo de livros, desenhos animados que a criança irá consumir, etc.. Na escola, as crianças aprendem a regular seus corpos, seus desejos e seus gêneros de forma que tudo pareça natural também. Sobre seus corpos, aprendem a como sentar de forma correta, como pedir permissão para falar, quando ir ao banheiro, o que deveriam comer, etc.. Sobre o gênero, aprendem a fazer duas filas, uma de meninos e outra de meninas, praticam esportes apenas com sujeitos do mesmo gênero (muitas vezes com professores diferentes e que sejam consonantes com cada gênero). Essas práticas discursivas acabam criando um sistema de autopolicimento dos comportamentos. O que não está inscrito no discurso institucional pode ser visto como comportamento desviante. Judith Butler ressalta que

[...] ser engendrado, para Foucault, é ser sujeitado a uma sucessão de regularizações sociais, é ter a lei que governa estas regularizações residindo

¹¹ In opposition to the false construction of “sex” as both univocal and causal, Foucault engages a reverse-discourse which treats “sex” as an *effect* rather than an origin. In the place of “sex” as the original and continuous cause and signification of bodily pleasures, he proposes “sexuality” as an open and complex historical system of discourse and power that produces the misnomer of “sex” as part of a strategy to conceal and, hence, to perpetuate power-relations.

nos princípios formativos do sujeito, no que refere ao seu sexo, gênero, prazeres e desejos, tanto quanto ao que toca os princípios hermenêuticos da auto interpretação. A categoria de gênero, é, portanto, inevitavelmente reguladora, e qualquer análise que não faça uma crítica a esta categoria, amplia e legitima regimes reguladores do poder-saber.¹² (1990, p. 96).

A questão da identidade é central em muitos dos estudos pós-estruturalistas, cujos(as) teóricos(as) estão centrados(as) em desconstruir as categorias de identidade e sua dicotomia binária. Dessa forma, os teóricos pós-estruturalistas que trabalham com gênero desestabilizam as estruturas das categorias de gênero, além de definições de diferenças binárias sobre o gênero e noções binárias de engendramento de poder. Mais do que uma política que busca o empoderamento feminino, os pós-estruturalistas defendem a ideia de que mulheres não existem como categoria identitária. Para eles, a construção social se dá em todos os níveis, incluindo as categorias de homens e mulheres. “O feminismo pós-moderno não lida apenas com o status social das mulheres, mas o seu próprio status como um grupo. As mulheres não são, portanto, um meio de resistir ao poder, mas sim, um efeito do poder”¹³ (BEASLEY, 2005, p. 100). Essa abordagem renega qualquer tipo de determinismo biológico, não há nenhuma essência natural fundadora do ser. O gênero, para esses teóricos, não é uma expressão do ser, das diferenças dos corpos, ou uma maneira de se comportar, mas uma performance ou uma ratificação do poder. Assumir determinado gênero é uma decorrência do poder. Sócrates Nolasco, ao comentar sobre a autocrítica e mudanças nas identidades masculinas e femininas na contemporaneidade, associa-os ao desenvolvimento das democracias ao redor do globo:

É interessante observar que os grupos de Homens, com a conseqüente crítica as suas identidades, se consolidam em um momento da história em que caem regimes políticos autoritários. O fortalecimento das democracias no mundo funciona como pano de fundo para a consolidação das conquistas femininas e para os homens repensarem sua forma de inserção social. (NOLASCO, 1993, p. 26)

¹² To be sexed, for Foucault, is to be subjected to a set of social regulations, to have the law that directs those regulations reside both as a formative principle of one's sex, gender, pleasures, and desires and as the hermeneutic principle of self-interpretation. The category of sex is thus inevitably regulative, and any analysis which makes that category presuppositional uncritically extends and further legitimates that regulative strategy as a power/knowledge regime.

¹³ Postmodern feminism does not simply challenge women's current social status but their status as a group. Women are not therefore the, or even a, means to resist power, but an effect of power.

Depois de analisar brevemente as teorias dos papéis sexuais, da teoria categórica e da pós-estruturalista, é necessário adentrar mais profundamente na teoria materialista, visto que será o instrumento de análise deste estudo.

2.2.1 Teoria Materialista

Uma teoria de gênero deve conter uma teoria das estruturas sociais que seja mais complexa do que o poder agenciador do indivíduo, como visto na teoria dos papéis sexuais. Além disso, deve conter instrumentos capazes de analisar as complexidades dessas estruturas em níveis históricos e sobre as relações de poder. Dessa forma, uma teoria que envolva estruturas de classes e estudos culturais se mostra pertinente ao estudo proposto neste trabalho.

O gênero é uma prática social, uma organização de padrões sociais (estruturas) e não é formado para gerir tipos de pessoas, mas é organizado socialmente em estruturas e práticas que estabelecem relações de poder entre sujeitos. Essa abordagem de construção social rejeita qualquer tipo de essencialismo biológico ou identitário e categórico. Ou seja, não há uma visão homogênea e singular nas categorias de gênero.

Em uma abordagem relacional, o gênero é visto de uma maneira em que a prática social é organizada, tanto na vida pessoal, na relação interpessoal, ou em uma escala maior. É comum se referir aos padrões nas relações sociais como 'estrutura', portanto uma abordagem relacional é às vezes colocada para descrever o gênero como uma estrutura social.¹⁴ (CONNELL, 2000, p.24).

Ao referir-se à masculinidade, por exemplo, estudam-se as múltiplas masculinidades dentro da própria categoria e suas relações hierárquicas, tanto no interior do grupo como entre homens e mulheres. Essa abordagem lida com a 'masculinidade' e não com a categoria 'homem', evitando a dicotomia entre homens e

¹⁴ In relational approaches, gender is seen as a way in which social practice is organized, whether in personal life, interpersonal interaction, or on the larger scale. It is common to refer to the patterning in social relations as 'structure', so the relational approach is sometimes summarized by describing gender as a social structure.

mulheres. A masculinidade pode ser assumida em determinado grau por ambos os gêneros, ou seja, não está submetida apenas ao corpo masculino.

As questões de gênero. são herdeiras do dispositivo criado pelas ciências humanas e sociais que permitiu que a representação do sujeito empírico fosse descolada dele mesmo, fazendo com que, por exemplo, o sexo biológico se desarticulasse de seus significados dentro da cultura. Com isto, masculinidade e feminilidade passaram a ser denominações utilizadas para referir-se a homem e mulher independente da marca biológica. Assim, foi possível um sexo aspirar o que a cultura definia como sendo do outro. (NOLASCO, 2001, p. 13)

O gênero não se encontra em apenas uma estrutura, mas é construído nas esferas econômicas e culturais. Uma análise relacional de gênero deve conter ao menos quatro estruturas. São elas: relações de poder, de produção, de conexões emocionais e, finalmente, o simbolismo (CONNELL, 2000, p. 24).

A estrutura que lida com as relações de poder está diretamente ligada à condição subordinada das mulheres e à situação de dominação masculina, ou seja, o patriarcado. Um exemplo claro é alavancado por Amílcar Torrão Filho no que concerne a importância da história das mulheres:

Mesmo reconhecida pela academia, a história das mulheres passou a ser entendida muitas vezes como um assunto de mulheres, mais especificamente de feministas, ou como uma história que diz respeito aos aspectos privados da casa, da família, da reprodução e do sexo, em oposição ao que realmente importaria à história, que é o domínio público da existência. A guerra, a economia, a política e outros temas nobres não teriam assim nenhuma relação com as questões de gênero. (TORRÃO, 2005, p. 131)

Essas relações de poder estão enredadas em todas as esferas das práticas sociais. Instituições como a família, a Igreja, o estado e a escola perpetuam práticas sociais que muitas vezes sancionam discrepâncias nas relações de poder entre os gêneros. Muitas dessas estruturas de poder são evidentes para a análise, como, por exemplo, o controle que um pai pode ter sobre a roupa que a filha usa; a dificuldade legal de um casal gay para ter direito a uma herança; a pensão que muitas filhas solteiras de militares recebem após a morte do pai; ou o sexo não consentido entre um homem e uma mulher. Essas ações não são reflexo do poder de uma agência individual, mas de uma estrutura de poder que está impregnada das relações sociais, solidificando-se e perdurando-se a cada prática.

O estupro, por exemplo, comumente apresentado pela Mídia como um desvio individual, é uma forma de violência de uma pessoa para a outra que está profundamente incrustada nas desigualdades de poder e nas ideologias de supremacia masculina. Longe de ser um desvio da ordem social, é, de uma forma significativa, uma maneira de mantê-la.¹⁵ (CONNELL, 1987, p. 107).

Muitos dos movimentos de liberação feminina e gay dedicam-se a romper com esses estereótipos culturais de poder, já que, de forma geral, instituições, em sua maioria, ainda são geridas por homens. São homens que “controlam” as ideologias, que definem como determinado assunto deve ser dirigido, que ideais de moralidade devem ser sustentados. De forma geral, são os homens que ainda definem a hegemonia do comportamento social, e isso se dá através das relações de poder.

As relações de produção são parte da estrutura no que concerne a divisão por gênero do trabalho e determinam o tipo de trabalho relacionado a cada grupo de pessoas. Homens, historicamente, recebem posições de trabalho de maior prestígio. Em termos históricos, também, são os homens que recebem maior treinamento, tornando-se, assim, racional a contratação discriminatória pelo empregador. As divisões de gênero nas relações de produção também são parte dos suportes culturais, já que as relações de produção não se detêm apenas em trabalhos assalariados. O trabalho doméstico também entra nessa esfera, e aqui é notória a discrepância de poder. Esses regimes de gênero não são estáticos, estão em constante mudança histórica. Nos primeiros anos do século XXI, as relações de produção têm sofrido muitas mudanças significativas, como, por exemplo: alguns líderes mundiais são mulheres ou gays; no cinema hollywoodiano, há uma tendência a igualar os salários entre homens e mulheres.

É necessário pensar as relações de produção a partir da divisão do gênero e não da divisão sexual, porque pensar as relações de produção através da divisão do gênero possibilita compreender e reconhecer as diferenças dentro da força de trabalho que estejam conectadas com políticas sexuais, operando na grande gama das categorias de gênero. Basta pensar em posições de trabalho em que uma característica mais “feminina” é exigida, como a posição de recepcionista, secretária e professora de ensino primário. Em outros casos, características “masculinas” são

¹⁵ Rape, for instance, routinely presented in the media as individual deviance, is a form of person-to-person violence deeply embedded in power inequalities and ideologies of male supremacy. Far from being a deviation from the social order, it is in a significant sense an enforcement of it.

priorizadas para determinadas posições de trabalho. Dessa forma, é necessário entender as divisões de trabalho pelo gênero não como uma ideologia dos modos de produção relacionados a uma estrutura de classe, mas como uma ideologia dos modos de produção relacionados a uma estrutura de gênero. “As divisões de gênero são uma característica fundamental e essencial do sistema capitalista; tão fundamentais quanto as estruturas de classe. A teoria socialista não deve esquecer do fato de que o capitalismo é governado e voltado para os homens”¹⁶ (CONNELL, 1987, p.104).

Para entender o gênero através das estruturas de relações emocionais, é preciso englobar a sexualidade no âmbito do social e entender que a própria sexualidade é construída socialmente, pois ela não carrega a ‘naturalidade’ que o senso comum faz crer. Connell explica que “a sexualidade é encenada e conduzida, ela não é ‘expressada’” (1987, p. 111). Não há como negar que todas as relações humanas têm uma carga de emoções, e essas ligações emocionais entre as relações interpessoais podem ser organizadas em estruturas de relações emocionais, estruturas de *cathexis*.

Bob Connell empresta da psicanálise freudiana o termo *cathexis*, que é uma energia psíquica relacionada a algum objeto mental, imagem ou ideia. Ele utiliza o termo porque relaciona este objeto, imagem ou ideia com o outro. Portanto, este outro com o qual nos relacionamos torna-se um objeto de desejo. Este outro pode nos atrair de forma positiva ou negativa ou, até mesmo, das duas formas simultaneamente. É o que acontece, por exemplo, em relações de muita intimidade, em que o grau de complexidade do relacionamento é mais evidente (1987, p.112).

O desejo, normalmente, é visto como algo indissociável do que é natural, e por isso acaba não recebendo a devida atenção das teorias sociais. Embora se possa perceber que o desejo, quando visto como uma energia emocional que se conecta a um objeto mental (uma ideia, imagem ou na relação entre sujeitos, por exemplo), as características de engendramento tornam-se mais visíveis. Dessa forma, as práticas sociais que ajudam a moldar o desejo pertencem ao sistema do gênero.

¹⁶ Gender divisions are a fundamental and essential feature of the capitalist system; arguably as fundamental as class divisions. Socialist theory cannot any longer evade the fact that capitalism is run by, and mainly to the advantage of, men.

Mas os padrões sociais do desejo, comumente são vistos com uma série de proibições. O tabu do incesto, algumas leis sobre o estupro, idade de consentimento e homossexualidade, todos proíbem o relacionamento sexual entre certas pessoas¹⁷ (CONNELL, 1987, p. 112).

Em uma sociedade moderna, capitalista e ocidental, é norma cultural ver os objetos de desejo ainda incrustados na diferença entre homens e mulheres e em relacionamentos sexuais que se focam em casais (podendo ser heterossexuais ou homossexuais). Mas em uma visão hegemônica da *cathexis*, o foco ainda perdura na dicotomia sexual.

A divisão entre os sexos parece estar na “ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o ambiente social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistema de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (BOURDIEU, 1998, p. 16)

Embora não seja uma relação igualitária, já que a mulher heterossexual, como objeto de desejo, tem a sexualidade mais explorada pelo mundo do consumo e pelo controle dos corpos do que um homem heterossexual. Basta analisar o universo da moda e do cinema para perceber que a imagem da mulher é muito mais explorada e erotizada do que a do homem. Há, portanto, dentro desta heterossexualidade hegemônica uma erotização desproporcional, levando a um controle do corpo feminino e de sua sexualidade para satisfazer uma voz masculina que ainda é capaz de ditar certos comportamentos e práticas sociais.

Finalmente, depois de analisar as estruturas de relações de poder, relações de produção e relações de conexões emocionais, é necessário refletir sobre o gênero e as estruturas que o constroem através da estrutura simbólica. Os teóricos de gênero pós-estruturalistas estavam interessados nas representações culturais do gênero. Para estes teóricos, o corpo é puramente um produto cultural, ao ponto de ter o corpo e seu gênero vistos puramente como uma interpretação cultural nas diferenças de gênero. Algumas pessoas podem argumentar que as diferenças sexuais dos corpos são uma evidência da diferença entre os gêneros, mas esses teóricos vão replicar

¹⁷ The social patterning of desire is most obvious as a set of prohibitions. The incest taboo, and specific laws about rape, age of consent and homosexuality, all prohibit sexual relationships between certain people.

dizendo que essas características não são diferentes da cor do cabelo, e que o gênero é culturalmente registrado na identidade do indivíduo. E esta é uma característica da estrutura simbólica e da força da cultura em nossas identidades.

Na estrutura simbólica, o que está em jogo é o universo linguístico e representacional, ou seja, os discursos. As estruturas simbólicas da comunicação, sejam elas regras gramaticais e sintáticas, o universo visual e sonoro, todos fazem parte de uma prática social que engendra o sujeito. O cinema, por exemplo, forma de arte com a imagem em movimento em sincronia com o som, é carregado de ideologias e uma agenda política. O filósofo e psicanalista esloveno Slavoj Žižek, em seu documentário *O Guia Perverso do Cinema*, menciona: “O cinema é a forma de arte mais perversa. Ele não te dá o que tu desejas, ele te diz o que desejar” (Sophie Fiennes, 2006). Através dessas palavras é possível compreender o poder dos discursos, não apenas o discurso cinematográfico, mas o publicitário, o acadêmico, o interpessoal, o jornalístico, etc.

É evidente, às vezes, que, através dos nossos discursos, uma subordinação do gênero pode ser representada. Quando um homem se dirige a uma mulher usando diferentes adjetivos e substantivos, tais como moça, senhora, dama, guria, princesa, glamorosa, novinha, gostosa, etc., ocorre um uso perceptível do poder engendrador da linguagem falada, além da simbólica representação de engendramento através dos cosméticos (um batom vermelho dirá mais da sexualidade “perigosa” de uma mulher do que um lábio desnudo de maquiagem), do cuidado do corpo (se passa muito tempo na academia), etc. Dessa maneira, fica evidente que o universo do simbólico é, sim, um local de luta política e uma prática social. Stuart Hall menciona que

É através do nosso uso das coisas, e o que nós dizemos, pensamos e sentimos sobre elas – como nós representamos elas – que nós *damos a elas um sentido*. Em parte, nós damos significado a objetos, pessoas e eventos através da forma em que levamos a interpretação até elas. Em parte, damos significado as coisas através do uso que fazemos dela, ou como integramos elas as nossas práticas diárias [...] Em parte, nós damos significado as coisas através da maneira em que *representamos* elas – as palavras que usamos para descrevê-las, as histórias que contamos sobre elas, as imagens que produzimos, as emoções que associamos a elas, a forma que as classificamos e as conceitualizamos, e os valores que agregamos a elas.¹⁸ (HALL, p. 3, 1997)

¹⁸ It is by our use of things, and what we say, think and feel about them -how we represent them- that we *give them a meaning*. In part, we give objects, people and events meaning by the frameworks of interpretation which we bring to them. In part, we give things meaning by how we use them, or integrate them into our everyday practices. [...] In part, we give things meaning by how we *represent* them -the

Até aqui é possível perceber que o gênero é um elemento que estrutura as práticas sociais. As práticas de gênero que se estabelecem nas relações entre as instituições (escola, estado, família, etc.) são chamadas de regimes de gênero, enquanto os elementos da cultura, juntamente com os padrões estabelecidos pelos regimes de gênero, são denominados de a ordem do gênero. Esses componentes são produtos históricos e estão sujeitos a mudanças.

Na próxima sessão deste capítulo, a masculinidade será enfocada, tanto quanto a evolução do conceito por um viés histórico do campo de estudo como em relação à teoria de masculinidade selecionada para realizar esta pesquisa, justificando sua importância e relevância para a análise sobre a construção de identidades entre *cowboys* e nativos americanos no cinema de faroeste e indígena.

2.3 UMA VISÃO HISTÓRICA DOS ESTUDOS DA MASCULINIDADE

No campo dos estudos de gênero, o subcampo dos estudos sobre a masculinidade foi o último a entrar em discussão. Antes mesmo de existir, as pesquisas acadêmicas relativas ao feminismo e aos estudos sobre sexualidade já se mostravam muito prolixos. Foi apenas no final da década de 1970 que apareceram as primeiras pesquisas sobre a masculinidade. Vale destacar que a maior parte desses estudos se apropriou dos princípios desenvolvidos pelas teóricas feministas. Portanto, há um paralelo entre as teorias feministas e as teorias sobre masculinidade, embora sempre houvesse pontos de divergência.

A masculinidade, como tema, nunca esteve tão presente como neste início de século. As teorias acadêmicas sobre masculinidade se desenvolveram exponencialmente nos últimos 40 anos. Esse não é um fenômeno exclusivo do ambiente universitário, pois muitos livros mais superficiais lidam com o tema, além da

words we use about them, the stories we tell about them, the images of them we produce, the emotions we associate with them, the ways we classify and conceptualize them, the values we place on them.

mídia e o próprio senso comum. Em outras palavras, a masculinidade está em pauta, mesmo que muitas vezes o conceito pareça um tanto inconclusivo e heterogêneo.

No que concerne o ambiente acadêmico, há também alguma disparidade em como lidar com a masculinidade.

Debates sobre o termo indicam alguns parâmetros para essas incertezas. Referências ao tema dos estudos da masculinidade raramente mencionam o “homem”, já que a maior parte dos acadêmicos do campo evitam uma alusão ao corpo sexual e biológico, preferindo uma abordagem do caráter social da ‘masculinidade’ como uma característica ‘engendradora’ da sociedade. Em outras palavras, a masculinidade é vista como uma variável social, histórica e cultural e constituída em relação, ou mais precisamente em oposição, àquilo que é considerado não masculino.¹⁹ (BEASLEY, 2005, p. 178).

Há uma divisão entre os estudos do homem e os estudos da masculinidade no que diz respeito aos seus objetos de análise, embora ambos sejam capazes de reconhecer os homens como um grupo social. Em sua trajetória histórica e teórica, é possível dizer que existiram três momentos distintos nos estudos sobre a masculinidade: a liberação do homem, os estudos materialistas e as teorias pós-estruturalistas.

O primeiro movimento acadêmico a estudar a masculinidade foi chamado de A Liberação do Homem ou Os Estudos do Homem. Nesse primeiro momento, em meados dos anos de 1970, os homens eram estudados como *homens* e não através de sua masculinidade. O movimento também foi uma resposta aos estudos ligados à Liberação das Mulheres e às críticas que elas faziam às injustiças relacionadas ao gênero. Essa primeira fase dos estudos críticos sobre a masculinidade estava relacionada aos paradigmas ligados aos papéis sexuais. Esses estudos também se focavam nos aspectos psicológicos e buscavam uma conscientização sobre a construção social do gênero.

A primeira ênfase desses estudos era, em primeiro lugar, demonstrar a natureza socialmente construída da masculinidade e sua ligação com a socialização, o entendimento dos papéis sexuais e do controle social; em

¹⁹ Debates about terms indicate some parameters for these uncertainties. References to the subject of Masculinity Studies rarely mention ‘males’ as most of the field eschews a biological or bodily sex account in favor of discussing the social character of ‘masculinity’ as an aspect ‘gendered’ character of society. In other words, masculinity is seen as socially, historically and culturally variable and as constituted in relation to, or more accurately as against, that which is deemed non-masculine.

segundo lugar, tentar documentar como estes processos eram limitadores e talvez até danosos aos homens nos termos de suas condições psicológicas e até mesmo a respeito de sua saúde mental.²⁰ (EDWARDS, 2006, p.2).

Esse movimento estava mais preocupado com uma conscientização pessoal do que com uma mudança política e social. Eles também argumentavam que os papéis sexuais eram prejudiciais tanto para os homens como para as mulheres, ou seja, não colocavam o homem como um centro de poder. Acabavam, portanto, utilizando uma retórica vitimista, já que ambos os gêneros sofriam com a opressão de uma sociedade sexista. Dessa forma, negligenciavam as hierarquias de poder relacionadas aos gêneros. Argumentavam que algumas expectativas relacionadas ao papel do homem eram muito castradoras e opressoras, por exemplo: a 'exigência' em ser atlético e ser sexualmente potente; a premissa de que homens de verdade não devem chorar e devem ter as suas emoções reprimidas; a pressão social para serem capazes de arranjar um bom trabalho e sustentarem a família, etc.. Outro problema que essa teoria apresentava é que era incapaz de ver além de 'uma' masculinidade. De forma geral, a masculinidade e o papel sexual em que se centravam era a do homem branco, ocidental, de classe-média e que vive em uma família nuclear. Em outras palavras, eram incapazes de analisar aspectos relacionados a classe, etnia, raça e diferentes masculinidades.

Um segundo movimento surgiu na década de 80 do século XX. Bob Connell é o maior representante desses estudos críticos. Inicialmente, surge como uma crítica aos estudos da Liberação do Homem, já que esses estudos preconizavam como homens e mulheres deveriam se comportar. Essas normas comportamentais não estavam relacionadas aos comportamentos típicos ou habituais de cada gênero, mas a comportamentos normativos ou, até mesmo, ideais. À vista disso, alguns questionamentos foram levantados:

De onde surgem esses comportamentos típicos? Quem é que decide o que deveria ser 'apropriado' para o comportamento de homens e mulheres? Também deveríamos ponderar o que está em jogo nestas deliberações. O

²⁰ The key emphasis of these studies was, first, to demonstrate the socially constructed nature of masculinity and its reliance in socialization, sex role learning and social control; and second, to attempt to document how these processes were limiting and perhaps even harmful to men in terms of their own psychological and even physical health.

que há a se ganhar através de algumas normas específicas de gênero?²¹ (EDLEY, 2017, p. 41).

A partir desses questionamentos, Connell estabelece o conceito de masculinidade hegemônica.

O primeiro paradigma dos papéis sexuais exposto na primeira onda dos estudos sobre masculinidade era o conjunto de masculinidades mais hegemônico e dominante, exercendo influência, controle e poder sobre outras masculinidades mais oprimidas, particularmente aquelas comumente associadas a vetores de raça, classe e sexualidade.²² (EDWARDS, 2006, p.2).

Nessa perspectiva, toda a masculinidade não hegemonicamente branca, ocidental, de classe-média e heterossexual estava condicionada a uma posição de sujeição e/ou exploração. O problema central é a questão das relações de poder entre as masculinidades e as estruturas sociais que contribuem para a construção do gênero e identidade. Connell alavanca três estruturas: relações de trabalho, de poder e emocionais. No início desses estudos, o teórico ainda não havia empregado a análise das estruturas do universo simbólico, em que a cultura e a representação são vistas como produtos. Esse deslocamento seria feito apenas no início do século XXI para os teóricos materialistas que lidam com a masculinidade.

A terceira fase dos Estudos sobre a Masculinidade é basicamente um reflexo das teorias pós-estruturalistas usadas pelas feministas. Essas teorias estavam focadas nas relações do gênero com a normatividade, a performatividade e a cultura e implicam perspectivas interdisciplinares. Aqui, os estudos sobre literatura, cultura e media se mesclam aos estudos sociais. É importante salientar que essas pesquisas buscam entender as relações históricas de continuidade e mudanças implícitas nas representações de gênero e identidades, como explica um dos maiores representantes desta corrente dos Estudos da Masculinidade, Michael Kimmel (1996, p. 5):

Colocar a masculinidade em um contexto histórico é apresentá-la de formas diferentes, como uma coleção de significados em constante mudança que nós construímos através dos nossos relacionamentos com os outros, com nós mesmos e com o nosso mundo. A masculinidade não é estática e nem atemporal. A masculinidade não é uma manifestação de uma essência

²¹ One is led to ask, for instance, where do these standards come from. Who is that decides what should be seen as 'appropriate' in terms of men's and women's behavior? We might want to ponder what might be at stake in those deliberations. What is there to gain through the control of specific gender norms?

²² The primary sex role paradigm exposed in the first wave of studies was the most hegemonic and therefore dominant set of masculinities exerting influence, control and power over other more oppressed masculinities, particularly those commonly associated with the vectors of race, class and sexuality.

interna; ela é socialmente construída. A masculinidade não nasce da nossa constituição biológica; ela é criada em nossa cultura.²³

A masculinidade tem diferentes significados, em diferentes épocas, para um número heterogêneo de pessoas. Mais do que isso, a masculinidade será diferente para cada classe, etnia, raça, idade, sexualidade e o local de moradia. Embora haja uma enorme gama de masculinidades, é necessário haver um modelo de masculinidade, uma definição singular, para que, então, cada homem seja capaz de confrontar, medir e entender a sua própria masculinidade e sua posição no universo do masculino.

Para realizar a pesquisa sobre a masculinidade dos *cowboys* e nativos americanos no cinema de faroeste, a teoria materialista de Bob Connell se revela mais pertinente, já que, além das estruturas de poder, trabalho e emoções, recentemente, nesta teoria, as estruturas do universo simbólico entram no jogo da criação de masculinidades e identidades. A próxima sessão deste capítulo dedicar-se-á exclusivamente a teorizar e discutir a masculinidade pelo viés materialista.

2.4 A MASCULINIDADE E A TEORIA MATERIALISTA

A masculinidade, como uma essência natural do corpo, como um discurso que se autopropaga e que se autovalida por séculos na cultura ocidental, deve não apenas ser evitada, mas desconstruída, e, talvez, desmantelada. O homem, como substantivo, aquele que nos livros e histórias ocupa a posição do ser humano e que determina uma ordem e hierarquia sexual, deve ser posto em xeque. A História, por muito tempo, foi escrita apenas por homens, falando sobre homens e sobre as coisas que os “grandes” homens fizeram. Essa história também deve ser revisitada, e, muitas vezes, antagonizada. Não há nada de inocente e natural, nada que reclame uma

²³ Putting manhood in historical context presents it differently, as a constantly changing collection of meanings that we construct through our relationship with others, with each other, and with our world. Manhood is neither static nor timeless. Manhood is not the manifestation of an inner essence; it's socially constructed. Manhood does not bubble up to consciousness from our biological constitution; it is created in our culture.

essência etérea e uma verdade absoluta sobre o homem e a masculinidade. Homens não são homens, e mulheres não são mulheres. O que define o gênero não é o a constituição biológica do corpo, não é o poder agenciador do indivíduo sobre a sua identidade e sua capacidade de se moldar à sociedade. O que define o gênero é o jogo de poder entrelaçado nas relações e práticas sociais, é o discurso e poder da cultura, enfim, é tudo que existe fora do corpo individual.

Quanto à questão de o que há para se ganhar e obter através do controle e da manutenção de certas normas de gênero é levantada, os teóricos que lidam com os papéis sexuais não têm como responder a esta pergunta, tendo em vista que a sua teoria não enfrenta o tema do poder. Para esses teóricos, essas normas são passadas de geração a geração, através das instituições sociais (família, escola, Estado, etc.). O que de fato acontece é que essas normas não se perpetuam de maneira tão inocente. Elas representam um processo de grande luta, violência e conturbação. Dito de outra forma, perduram devido às estruturas de poder existentes entre as relações de gênero.

A teoria materialista que lida com a masculinidade apresenta quatro vetores fundamentais. O primeiro ponto é que ela adota a categoria “masculinidade” e não “homens”, evitando a separação entre homens e mulheres, e considerando que aspectos masculinos e femininos podem habitar ambos os sexos em diferentes graus, e que a masculinidade não está, necessariamente, ligada ao corpo do homem, mas a determinado posicionamento nas práticas sociais e na elasticidade do conceito de gênero. O segundo aspecto trata a masculinidade como um constructo histórico, fluído e suscetível a mudanças. O terceiro ponto da teoria materialista é que ela lida com os processos relacionais da natureza do gênero, concentrando seus estudos na diversidade dos grupos de gênero e nas práticas de gênero, renegando, assim, uma verdade absoluta da masculinidade. E, por último, ela se concentra na multiplicidade das masculinidades e nos jogos de poder ali concentrados (BEASLEY, 2005, p. 226).

Nas configurações das práticas de gênero, a masculinidade deve ser entendida e abordada como uma construção social. Simbolicamente ou diretamente, a masculinidade pode fazer uma alusão ao corpo masculino, mas isso não quer dizer que a masculinidade é estabelecida pela esfera do biológico. Nessa perspectiva, é possível argumentar que há aspectos masculinos em mulheres, que há mulheres mais masculinas do que outras. E da mesma forma, apresentar essa lógica em relação aos

homens. Há homens mais masculinos do que outros, homens que carregam características femininas, e assim por diante.

A construção da masculinidade se dá de forma complexa e plural, ela é um arranjo de artifícios que se dá no interior das relações de gênero, em uma estrutura em que relações interpessoais, sexualidade, relações de trabalho, instituições e a cultura a moldam. Dito isso, é possível afirmar que essas relações não são estáticas, e estão constituídas na dinamicidade histórica. Entender a historicidade do gênero é buscar compreender o arranjo da ordem do gênero em determinado tempo e espaço, e as práticas que o estruturam.

O conceito de historicidade é mais forte do que o conceito de 'mudança social', que pode ser mecânica e externa, algo que acontece às pessoas, como um cometa, um incêndio ou uma praga. A ideia de historicidade é sobre mudanças produzidas pelas práticas humanas, sobre as pessoas fazendo parte deste processo.²⁴ (CONNELL, 1987, p. 144).

A historicidade do gênero está condicionada à agência humana, às práticas sociais. Algumas lutas sociais não possuem um desfecho previsível. Basta analisar dois exemplos recentes que ilustram esse fato: primeiro, no início do século XXI, algumas leis foram criadas assegurando novos direitos aos casais homoafetivos, como o casamento; segundo, em muitos países o aborto foi legalizado. Embora esses dois exemplos representem uma vitória de direitos para os casais homossexuais e para a independência das mulheres em relação à autonomia de seus corpos, eles também acarretaram um movimento contrário, uma masculinidade reacionária começa a aflorar e ganhar força. Nos Estados Unidos, o simples fato de elegerem um presidente misógino, sexista, homofóbico e racista é um fato inquestionável de que mais da metade da população não está satisfeita com as políticas de gênero e as políticas de inclusão social. No Brasil, o caso é mais sério e preocupante. O presidente eleito em 2018 assume que gasta dinheiro público para “comer” gente, que “fraquejou” quando seu quarto filho nasceu mulher e que há mulheres que não merecem ser estupradas. Portanto, mesmo através das lutas sociais e de alguns direitos adquiridos,

²⁴ The concept of historicity is stronger than the concept of 'social change', which may be mechanical and external, something that happens to people, like a comet, a fire or a plague. The idea of historicity is about change produced by human practice, about people being inside the process.

observa-se que a historicidade do gênero não é linear ou lógica, mas sim um terreno de luta e relações de poder.

O estudo da dinâmica histórica das relações de gênero ainda está nos seus dias iniciais, mas é evidente que a sua organização e seu desenrolar não seguem uma lógica simples e pré-determinada. A história do gênero é sinuosa. Há momentos de transição, onde as condições das práticas mudam com rapidez; há períodos de mudança que são mais ou menos ordenadas em uma direção pré-estabelecida; e há momentos em que um balanço particular destas forças é estabilizado.²⁵ (CONNELL, 1987, p. 149).

Mais do que apresentar a masculinidade como sendo suscetível a mudanças históricas, Bob Connell a retrata como sendo relacional. Isso quer dizer que, para entender a masculinidade ou a feminilidade, devemos transpor as categorias identitárias que se limitam a uma visão dicotômica sobre as diferenças entre homens e mulheres. Se uma análise enfatizar essa diferença dicotômica entre os grupos, pressupõe-se que há algumas características e significados que lhes são intrínsecos, causando, inevitavelmente, uma leitura simplista das relações de poder. Ao invés de analisar as relações de dicotomia, devem-se analisar as relações sociais. Se essa abordagem for utilizada, será possível entender as diferenças entre as mulheres e as diferenças entre os homens, bem como as similaridades entre mulheres e homens e as hierarquias que entram em jogo nestas relações de poder (BEASLEY, 2005, p. 228).

Entender como a masculinidade se estabelece nas relações de poder exige uma leitura sobre a influência da ideologia. De forma geral, ideologias são formas de ver o mundo, de modo que são sempre parciais, mesmo que a própria ideologia crie mecanismos para 'apagar' essa parcialidade, que sempre trará vantagens a alguns grupos específicos. A questão que deve ser levantada é como um grupo específico habita posições de poder e riqueza e como atesta e reitera as relações sociais que geram tal dominância. É através dessa maneira que as diferentes masculinidades devem ser analisadas, tendo em vista que as masculinidades são múltiplas e não identidades estáticas e representam características heterogêneas e diversas. Essas

²⁵ The study of the historical dynamic of gender relations is still in its early days, but it is clear that its shape is nothing like the smooth unfolding of a predetermined logic. Gender history is lumpy. There are moments of transition, when the conditions of practice alter fast; there are periods of more or less steady shift in a given direction; and there are periods when a particular balance of forces is stabilized.

multiplicidades ficam mais evidentes quando se analisam as relações de poder entre raça, classe, sexualidade e as diferentes práticas associadas a esses subgrupos. Para realizar essa análise, Connell utiliza tipos ideais de masculinidade que geram uma hierarquia nas relações. Como ponto de partida, o teórico utiliza o termo ‘masculinidade hegemônica’.

O conceito de *masculinidade hegemônica* vem diretamente dos trabalhos de Antonio Gramsci. Gramsci desenvolveu o conceito de *hegemonia* para exemplificar como a classe dominante mantém uma posição ascendente na sociedade. Um ponto chave em sua discussão é que a classe dominante mantinha a sua posição ao conquistar o *consentimento* do outro, ao invés de exercer a força bruta. Ele também assumia que o poder hegemônico nunca é absoluto, e que as ideologias dominantes existem em uma batalha constante ou “guerra de posições” com outras formas alternativas de entender o mundo.²⁶ (EDLEY, 2017, p. 44).

Seguindo a lógica de Gramsci, Connell estabelece o conceito de “masculinidade hegemônica”, que é amplamente aceito e difundido nos estudos da masculinidade. “A masculinidade hegemônica pode ser interpretada como a configuração das práticas de gênero que incorporam a resposta atualmente aceita para o problema da legitimação do patriarcado, que garante (ou pretende-se garantir) a posição dominante dos homens e a subordinação das mulheres”²⁷ (CONNELL, 1995, p. 77). A masculinidade hegemônica está relacionada a uma posição social culturalmente privilegiada em que uma(s) maneira(s) de pensar e agir define(m) o que é o homem. Ela não se opõe diretamente ao que é feminino, mas a outras masculinidades relacionadas a classe, raça, etnia e sexualidade. “A ‘masculinidade hegemônica’ é sempre construída em relação a várias masculinidades subordinadas, e também em relação a mulheres. A interação entre diferentes formas de masculinidade é uma parte importante de como a ordem social do patriarcado

²⁶ The concept of *hegemonic masculinity*, which drew directly upon the work of Antonio Gramsci. Gramsci developed the concept of *hegemony* in order to make sense of how the ruling classes maintain their ascendant position in society. Key to his argument was the claim that it worked by gaining others’ *consent*, rather than through the exercise of brutal force. He also claimed that hegemonic power is never absolute, that ruling ideologies exist in a constant battle or ‘war of positions’ with other, alternative, ways of understanding the world.

²⁷ Hegemonic masculinity can be defined as the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women.

funciona²⁸” (CONNELL, 1987, p. 183). Mais importante é lembrar que uma masculinidade que ocupa uma posição de hegemonia, em um determinado padrão nas relações de gênero, é suscetível a perder essa posição, embora tente de muitas formas manter o seu status.

Reconhecer que existe mais de uma masculinidade é uma primeira etapa, deve-se também examinar as relações entre essas masculinidades, reconhecendo classe, raça e sexualidade como vetores de diferenciação entre uma masculinidade hegemônica, ou seja, branca, ocidental, de classe média e heterossexual. Bob Connell (1995, p. 76) enumera quatro relações entre as masculinidades: *Relações de hegemonia, de subordinação, de cumplicidade e de marginalização*.

Como foi mencionado nos parágrafos anteriores, uma posição de hegemonia é suscetível a mudanças históricas, embora alguns exemplos sejam mais resistentes. Homens em altos cargos administrativos, no alto escalão do judiciário, os militares e o governo (principalmente na realidade brasileira de 2018) são arquétipos de masculinidades hegemônicas consolidadas não apenas pela cultura, mas também pelas estruturas institucionais. “A hegemonia é provavelmente estabelecida apenas se houver uma correspondência entre um ideal cultural e o poder institucional, coletivo ou, até mesmo individual”²⁹ (CONNELL, 1995, p. 77). Outros exemplos de masculinidades hegemônicas em nossa sociedade podem estar relacionadas aos atores de Hollywood, aos atletas e seus corpos, etc.. No cinema de faroeste, a masculinidade hegemônica por excelência se dá na figura do xerife, do cowboy e do militar (como será abordado nos próximos capítulos deste estudo).

Uma masculinidade *subordinada* é aquela que se distancia dos ideais e das práticas hegemônicas. “A hegemonia está relacionada ao domínio cultural como um todo, em uma dada sociedade. Dentro deste panorama há específicas relações de gênero, onde dominância e subordinação se estabelecem entre grupos de homens”³⁰ (KIMMEL; ARONSON, 2004, p. 508). O exemplo mais evidente se dá no aspecto da sexualidade e na diferença entre heterossexuais e homossexuais. A masculinidade

²⁸ ‘Hegemonic masculinity’ is Always constructed in relation to various subordinated masculinities as well as in relation to women. The interplay between different forms of masculinity is an important part of how a patriarchal social order works.

²⁹ Hegemony is likely to be established only if there is some correspondence between cultural ideal and institutional power, collective if not individual.

³⁰ Hegemony relates to cultural dominance in the society as a whole. Within that overall framework there are specific gender relations of dominance and subordination between groups of men.

gay é o tipo de masculinidade que mais sofre opressão nas relações de gênero, já que é interpretada, na maioria das vezes, como fazendo parte do gênero feminino. Essa opressão não se dá apenas no nível cultural e simbólico, mas se mostra presente nas práticas sociais em variadas formas.

No Brasil, a homofobia deve ser analisada com muita seriedade, já que se revela até em esferas institucionalizadas. Gays não podem doar sangue, pois ainda são vistos como ameaça e portadores de doenças; a violência física contra os homossexuais no Brasil alcança níveis alarmantes (é o país onde mais se assassina homossexuais no mundo³¹), e há uma luta na comunidade LGBT³² para a criação de leis mais severas contra a violência que deriva da homofobia; o ambiente de trabalho ainda é um local de discriminação e exclusão, etc.. A masculinidade gay, definitivamente, é a que mais sofre opressão, mas ela não é a única masculinidade subordinada. Muitos heterossexuais se enquadram nesta situação e são subordinados a uma imagem do patriarcado. Adjetivos que são marcados como abusivos e que também são relacionados a algum nível de feminilidade são um reflexo dessas relações: fracote, nerd, marica, filhinho da mamãe, entre outros.

Uma relação entre os gêneros que se estabelece pela *cumplicidade* descreve, possivelmente, a situação em que a maioria dos homens se encontra. Uma relação de cumplicidade com uma masculinidade hegemônica é aquela que, mesmo sem ter acesso a ela, mesmo sem se adequar aos padrões normativos 'impostos' pela hegemonia, acaba validando-a. Homens, que de fato praticam os padrões hegemônicos da masculinidade, são diminutos. Mesmo assim, a maioria dos homens recebe uma vantagem social da masculinidade hegemônica, já que eles se beneficiam de um dividendo patriarcal (CONNELL, 1995, p.79). Esse dividendo patriarcal representa a vantagem histórica e simbólica dos homens em relação às mulheres. Isso não se limita a salários maiores do que o das mulheres, mesmo que exercendo o mesmo serviço, mas a relações de *status* no ambiente de trabalho.

Seguindo essa lógica, a maioria dos homens se encontra na posição de cumplicidade com uma masculinidade hegemônica. Eles aderem a uma concepção hegemônica, mas são incapazes de incorporar essa masculinidade em sua totalidade.

³¹ Fonte do site do governo federal: <https://www12.senado.leg.br/radio/1/noticia/brasil-e-o-pais-que-mais-mata-homossexuais-no-mundo>

³² Sigla para Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais.

Essa relação de cumplicidade “assume” uma masculinidade de posição hegemônica, beneficia-se do dividendo patriarcal e, mesmo assim, é incapaz de incorporar plenamente aquela posição. Ou seja, não divide as pressões ou os riscos de estar na linha de frente do patriarcado, mas molda-se a suas diretrizes (CONNELL, 1995, p. 79).

Nas relações entre as masculinidades abordadas até este ponto é possível refletir sobre a dinâmica estabelecida entre uma masculinidade hegemônica e uma masculinidade que carrega traços simbólicos de feminilidade (subordinada), pelo menos do ponto de vista de uma masculinidade hegemônica. Foi traçado também um paralelo entre uma masculinidade que, mesmo sem incorporar a hegemonia social e cultural, é capaz de a transvestir em sua identidade (masculinidade cúmplice) e validá-la nas práticas sociais. Mas para este estudo, em que o imperialismo, o colonialismo e a representação do outro são chave para a interpretação da masculinidade e da identidade de uma nação, falta abordar as relações entre a masculinidade hegemônica e a masculinidade marginalizada.

Em uma masculinidade marginalizada, os homens são incapazes e barrados socialmente de obter a qualidade de hegemonia. Essa barreira é imposta tanto simbolicamente como através de práticas sociais. Nas relações entre uma masculinidade hegemônica e uma masculinidade marginalizada, tanto classe como raça são fatores determinantes.

Os melhores exemplos incluiriam homens com deficiências – marginalizados pelo vigor e atletismo reduzido - mas também incluiriam homens de minorias étnicas, a quem lhes foram negadas oportunidades de se tornarem ‘parte da grande engrenagem’ pelo fato de entrarem no escopo de uma discriminação racial sistêmica.³³ (EDLEY, 2017, p. 45).

Diferentemente das relações entre as masculinidades hegemônicas e as subordinadas, em que há uma diferenciação dicotômica (masculino vs. feminino), as masculinidades marginalizadas vivenciam o poder e a influência da hegemonia no que concerne a ‘autorização simbólica’ de suas experiências e práticas sociais. “Nos Estados Unidos, alguns atletas negros podem ser um exemplar ideal para uma

³³ The best examples would include disabled men – marginalized by their reduced vigour and athleticism – but they would also include men from ethnic minorities, denied the opportunities of becoming a ‘big wheel’ by virtue of a systemic racial discrimination.

masculinidade hegemônica. Mas a fama e a riqueza destes atletas não representam efeitos concretos; isso não autentica uma autoridade social aos homens negros em geral”³⁴ (CONNELL, 1995, p. 81).

Estudos sobre classe, raça e masculinidade, o homem negro e a masculinidade são trabalhos extensos no campo dos Estudos de Gênero, mas os estudos que envolvem a masculinidade dos nativos norte-americanos ainda são raros, embora necessários e elucidativos sobre a realidade social contemporânea em que esses homens vivem, sobre a construção histórica a partir da qual suas identidades foram reorganizadas, mas, mais relevante ainda, sobre o fato de como suas masculinidades e identidades foram travestidas para servirem a uma construção de identidade, masculinidade e ideologia de uma nação.

Visto dessa forma, o próximo capítulo será destinado ao estudo da masculinidade hegemônica na construção histórica dos Estados Unidos. Uma abordagem sobre raça, classe e identidade nacional envolvendo a realidade dos nativos norte-americanos e da construção histórica da figura do cowboy, do indígena e da própria identidade nacional tomará ponto central. Abordar a influência da masculinidade na cultura estadunidense, focando-se na produção cinematográfica, será mote central para esta pesquisa.

³⁴ In the United States, particular black athletes may be exemplars for hegemonic masculinity. But the fame and wealth of individual stars has no trickle-down effect; it does not yield social authority to black men generally.

3 MASCULINIDADE NA CULTURA ESTADUNIDENSE

3.1 MASCULINIDADE, RAÇA, CLASSE E IDENTIDADE NACIONAL

Como já visto no capítulo anterior, a masculinidade é múltipla, hierárquica, propensa a mudanças históricas e é uma prática de gênero. Também foi visto que a masculinidade pode ser analisada através de suas relações hegemônicas, subordinadas, cúmplices e marginalizadas. O que interessa a esta pesquisa são as relações entre as masculinidades hegemônicas norte-americanas e as masculinidades marginalizadas, neste caso, envolvendo raça, classe e sexualidade dos nativos americanos. Antes de adentrar as representações das masculinidades do cinema de faroeste, é fundamental elucidar algumas questões teóricas envolvendo masculinidade e as relações de classe, raça e sexualidade, bem como identidade nacional, algumas masculinidades hegemônicas na história dos EUA, e finalmente uma análise sobre as masculinidades indígenas.

Para analisar o conceito de raça nos Estados Unidos, alguns parâmetros devem ser estabelecidos. Embora os pais fundadores da nação norte-americana pregassem uma ideologia de que todos os homens eram iguais perante a lei e perante Deus, e sua supervalorizada constituição ditasse o mesmo, as práticas sociais, a voz do governo e os desdobramentos das ações das instituições provaram o contrário. Os nativos norte-americanos foram dizimados; os negros, escravizados; os mexicanos, invadidos; e os asiáticos, excluídos, e até mesmo, durante a Segunda Guerra Mundial, alguns (japoneses) colocados em campos de concentração. Essa desigualdade em relação aos direitos civis mostrou-se uma farsa desde sua fundação até os dias atuais. Essa ideologia, propagada até hoje, de que os Estados Unidos é a terra da liberdade, das oportunidades iguais e do livre arbítrio não passa de um engodo muito bem implementado pela voz do patriarcado.

Embora até mesmo uma visão superficial sobre a história norte-americana possa revelar que longe de serem ‘cegos em relação a cor’, os Estados Unidos têm sido uma sociedade extremamente ‘consciente dela’. Desde os primórdios da República até o momento presente, a raça tem sido um ponto profundamente decisivo nos direitos políticos do indivíduo, em sua posição no mercado de trabalho e até mesmo em sua própria concepção de ‘identidade’³⁵. (OMI; WINANT, 1994, p. 1).

As nações representam mais do que um território geográfico e político, mais do que um conjunto de pessoas e instituições, elas são construções discursivas amparadas em histórias, mitos, imagens, eventos históricos, símbolos nacionais, etc.. Em outras palavras, as nações, utilizando o termo cunhado por Benedict Anderson, são ‘comunidades imaginárias’. “Elas são imaginadas porque os membros, até mesmo da menor das nações, nunca conhecerão a maioria de seus conterrâneos, e mesmo assim, eles se imaginam vivendo em uma grande comunhão³⁶” (ANDERSON, 1983, p. 6). Essa concepção de Anderson encontraria certa resistência se aplicada ao ponto de vista do indígena norte-americano. Embora uma boa parte da população indígena viva nas grandes cidades, em sua maioria, eles permanecem nas reservas, separados etnicamente e geograficamente do resto da nação. É através desse panorama de marginalização que a nação também pode ser compreendida e as relações de poder melhor analisadas. Nesse cenário imaginário, a nação também é cunhada pelo gênero e pela raça.

Os ícones, as experiências, os traços e os contextos centrais à noção de nacionalidade estão simbolicamente ligados a indivíduos e grupos com gêneros distintos e identidades étnico-raciais. [...] Essas relações imaginárias de gênero e nação trazem consequências, já que ambas espelham ou moldam as relações materiais. Grupos que são política e economicamente marginalizados na base de características relacionadas a raça, etnia, gênero, classe ou sexualidade, tendem a ser marginalizados também dentro do imaginário nacional. As suas contribuições, suas histórias e, às vezes, a sua própria condição existencial são simbolicamente mudas ou desacreditadas.³⁷ (HOGAN, 2009, p. 1).

³⁵ Yet even a cursory glance at American history reveals that far from being color-blind, the United States has been an extremely “color-conscious” society. From the very inception of the Republic to the present moment, race has been a profound determinant of one’s political rights, one’s location in the labor market, and indeed one’s sense of “identity”.

³⁶ It is *imagined* because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion.

³⁷ Icons, experiences, traits, and contexts central to notions of nation-ness come to be symbolically linked to individuals and groups with distinct gender and ethnoracial identities. [...] Such gendered and racialized imaginings are of consequence because they both mirror and mold material relations. Groups which are politically and economically marginalized on the basis of such characteristics as race,

Um caso exemplar é a condição de marginalidade que o indígena norte-americano se encontra. Sua situação de exclusão e seus problemas sociais abrangem todas as esferas do universo de gênero e raça, de modo que sofre o mesmo tipo de desigualdade que outros homens de cor (negros e latinos) sofrem na sociedade norte-americana. Ao comparar a sua situação social com homens brancos, essa disparidade torna-se evidente. “Homens indígenas vivem vidas mais curtas, têm menos chances de se graduar no ensino médio, têm uma maior probabilidade de serem encarcerados, e são assassinados em uma porcentagem maior³⁸” (ALEXANDER; ANDERSON, 2015, p.4). Dessa forma, homens indígenas que se identificam com masculinidades indígenas encontram-se em uma posição de luta no contexto das relações de gênero. É necessário compreender que suas masculinidades sofreram muitas mudanças históricas, tanto pelo processo colonizador como pela imposição de uma masculinidade hegemônica marcada pela supremacia branca. É fundamental considerar que essa força do patriarcado branco modificou todas as dinâmicas sociais de suas sociedades, incluindo as dinâmicas de gênero das culturas indígenas, afetando mulheres, crianças, anciãos e homens. Uma reestruturação das masculinidades indígenas com características positivas está em curso em muitas comunidades, mas isso é um processo longo e árduo de descolonização e de reapropriação de uma identidade que há muito tempo tem sido alvo de uma ideologia patriarcal profundamente racista, misógina, homofóbica, elitista e heteronormativa.

No caso dos indígenas norte-americanos, é necessário analisar as quatro relações de gênero estabelecidas por Bob Connell: as relações de poder, de trabalho, as emocionais e, finalmente (e para este trabalho a mais relevante), as relações simbólicas, já que todas elas determinam a relação entre uma masculinidade marginalizada e uma masculinidade hegemônica norte-americana. E todas contribuíram para a mudança histórica relativa, não só as ideologias e práticas indígenas, mas como a masculinidade e a feminilidade se estabeleciam nessas comunidades.

Portanto, analisar o imaginário nacional e a identidade nacional demanda a interpretação minuciosa das ideologias e das relações de poder responsáveis por tais discursos e práticas, e como se forjaram essa identidade e as condutas que ditam e

³⁸ Indigenous men have shorter life spans, are less likely to graduate from high school, are more likely to be incarcerated, and are murdered at a higher rate.

ditaram as masculinidades hegemônicas, subordinadas, cúmplices e marginalizadas. Em relação aos Estados Unidos, deve-se levar em conta que *raça* sempre esteve no centro de toda experiência histórica do país, desde sua origem até os dias atuais. Embora o movimento dos direitos civis, liderado pelo movimento negro, nos anos de 1960, tenha alterado a dinâmica política e cultural de como as minorias (negros, gays, mulheres, indígenas, etc.) deveriam ser tratadas, a problemática racial norte-americana ainda é ponto central de conflitos e luta na nação estadunidense. Este estudo não deve ser reducionista no que concerne ao conceito de *raça*, visto que há muitas décadas esse pensamento essencialista já foi desmantelado tanto pelas ciências biológicas como pelas Ciências Sociais.

A teoria de formação racial enfatiza a natureza social da *raça*, a ausência de características raciais essencialistas, a flexibilidade histórica dos sentidos e categorias raciais, as qualidades conflituosas de *raça* em ambos níveis “micro” e “macro” sociais, e o irreduzível aspecto político das dinâmicas raciais.³⁹ (OMI; WINANT, 1994, p. 4).

Também para Omi e Winant, há três abordagens para lidar com o conceito de *raça*: etnia, classe e nação (1994, p.11). Os grupos étnicos seriam aqueles em que, pelo menos a maioria de seus membros tivessem consciência de que dividem os mesmos interesses. Manter uma identidade étnica de grupo não é tarefa fácil, já que existem muitas relações de poder e discursos que vêm de fora desse grupo, alterando, muitas vezes, as dinâmicas sociais e políticas no próprio grupo. Basta observar a força do patriarcado branco e a visão da masculinidade hegemônica e sua influência em grupos e comunidades indígenas. Essa relação de poder modificou historicamente todas as dinâmicas de gênero que uma vez os constituíam.

Em relação ao conceito de classe, para esta pesquisa, é importante salientar as divisões sociais que assumem atributos de gênero e *raça*, determinando uma posição marginalizada na esfera econômica, tanto nas suas estruturas como em suas práticas sociais. A distribuição de renda e o espaço no mercado de trabalho na nação estadunidense está fortemente marcada pelas relações de gênero e *raça*.

³⁹ Our theory of racial formation emphasizes the social nature of race, the absence of any essential racial characteristics, the historical flexibility of racial meanings and categories, the conflictual character of race at both the “micro” and “macro-social” levels, and the irreducible political aspect of racial dynamics.

Como mencionado anteriormente, as nações são construídas discursivamente. Embora nunca venha a conhecer todos os membros dessa sociedade, o indivíduo divide com esses outros membros o mesmo sistema simbólico. As construções discursivas dessa comunidade imaginada não se resumem apenas aos textos escritos (históricos, jornalísticos e literários), mas também a todo um universo representacional das produções culturais (esportes, música, danças, cinema, televisão, etc.). Nesse aspecto, o cinema hollywoodiano tem um papel fundamental no que concerne não apenas a construção e a manutenção de uma masculinidade hegemônica e a relação de superioridade com outras masculinidades, mas também a construção e solidificação do imaginário sobre a identidade nacional.

A masculinidade e a construção da nação e da identidade nacional são características muito marcantes na nação estadunidense. Basta refletir sobre a força da figura paterna na cultura norte-americana. O caso dos pais fundadores da nação (George Washington, Benjamin Franklin, Thomas Jefferson, John Adams, etc.) é o exemplo mais marcante de como o conceito de nação está relacionado ao gênero. Nesse exemplo, as figuras políticas representam os pais, enquanto o território representa a feminilidade. Ao fecundar essa feminilidade, com a geografia, nascem os filhos, a nação americana. Aqui, a metáfora com o colonialismo e o corpo feminino é evidente. O corpo feminino não passa de um território a ser invadido e conquistado, a mulher não passa de um invólucro para os desejos do masculino.

Em nações-estado contemporâneos, os homens são tipicamente construídos como os fundadores e governantes da nação, enquanto as mulheres representam de forma mais abstrata, a carne, o solo, o coração, a casa e as tradições da nação. Em outras palavras, os homens criam a nação, enquanto as mulheres a simbolizam.⁴⁰ (HOGAN, 2009, p. 7).

No imaginário popular, as mulheres carregam as características ligadas à natureza e ao lar, além do fato de carregarem em seus ventres os novos habitantes da nação. Dessa forma, o corpo feminino também é visto como uma marca da fronteira do território nacional. É nessa lógica que, quando uma mulher é estuprada por um homem estrangeiro, o estupro é visto como um ataque à própria nação (HOGAN, 2009, p.7). Esse tipo de exemplo foi visto recentemente em países da Europa que

⁴⁰ In contemporary nation-states, men are typically constructed as the natural builders and rulers of the nation, while women represent in more abstract ways the flesh, the soil, the heart, home, and traditions of the nation. In other words, men *create* the nation, while women simply *symbolize* the nation.

receberam muitos refugiados. Na Alemanha (país que recebeu o maior número de refugiados), quando alguns homens estrangeiros iniciaram um ataque sexual às mulheres, boa parte dos cidadãos alemães voltou-se contra esses refugiados, não de forma seletiva, mas como grupo. E logo após, nas eleições de 2017, o apoio a partidos de extrema direita – que são contrários à ideia de incorporar refugiados e imigrantes no país - cresceu exponencialmente, como tem acontecido em boa parte do globo.

A colonização norte-americana, além de causar um enorme genocídio na população indígena, também violava seus corpos ininterruptamente. Andrea Smith explica que a violência sexual dos colonizadores para com as mulheres indígenas não era apenas parte do processo colonizador, mas que a própria estrutura do colonialismo era uma metáfora para a violência sexual (2003, p. 70). Tendo em vista que o território simboliza o corpo feminino, que o colonizador precisa invadir esse território e se estabelecer, e mais, levando em conta que o corpo indígena era visto como um corpo abjeto, ou seja, um corpo que não carrega sentido ou utilidade, um corpo para ser usado, nada mais natural do que naturalizar o estupro e a barbárie. “Os nativos eram uma permanente ‘ausência presente’ na imaginação colonial dos EUA, uma ‘ausência’ que reforça a cada momento de que os povos nativos estão desaparecendo e que a conquista de suas terras é justificada”⁴¹ (SMITH, 2003, p. 72).

Não apenas as mulheres indígenas eram vistas como corpos abjetos ou uma “ausência presente” como menciona Smith (2003), mas os homens eram vistos da mesma forma. Na mentalidade patriarcal norte-americana, durante o século XIX, o corpo indígena era entendido como “sujo”, “impuro”, assemelhando-se ao corpo de um animal. A história da mutilação desses corpos, vivos ou mortos, torna evidente que o corpo indígena não tinha o direito à totalidade. Nas cartas e nos documentos militares recolhidos por Dee Brown, em sua famosa obra *Enterrem Meu Coração na Curva do Rio*, isso fica claro:

Parecia haver uma matança indiscriminada de homens, mulheres e crianças. Havia cerca de trinta ou quarenta mulheres reunidas em uma caverna como abrigo. Enviaram uma menina de cerca de seis anos com uma bandeira branca num pau; mal dera uns passos, ela foi atingida e morta. Todas as mulheres da caverna foram mortas mais tarde, além de quatro ou cinco homens fora dela. As mulheres não ofereceram resistência. Todo mundo que vi morto estava escalpado. Vi uma mulher cortada com um filho ainda não

⁴¹ Native peoples are a permanent “present absence” in the U.S colonial imagination, an “absence” that reinforces at every turn the conviction that Native peoples are indeed vanishing and that the conquest of Native lands is justified.

nascido, segundo me pareceu, ao seu lado. O capitão Soule me disse depois que havia sido isso mesmo. Vi o corpo de Antílope Branco com os genitais cortados e ouvi um soldado dizer que iria fazer uma bolsa de fumo com eles. Vi uma mulher com os genitais cortados... Vi uma menina de uns cinco ou seis anos que se escondera na areia; dois soldados descobriram-na, tiraram seus revólveres e a mataram, arrastando-a depois pelo braço sobre a areia. Vi várias crianças de colo mortas com suas mães. (2017, p.106)

É possível perceber como a força ideológica do patriarcado colonizador promoveu não apenas o genocídio dos nativos norte-americanos como também a usurpação de suas terras e seus corpos, e o fez de forma que parecesse legítima, o que condiz com o discurso do “destino manifesto” dos colonizadores. Mas a força discursiva e as práticas que essa força implica não estão apenas marcadas pela presença militar e governamental. Esse mesmo discurso, em que o pai é figura central da estabilidade e da criação de possibilidades se estende até a contemporaneidade. No cinema *blockbuster* de Hollywood, a figura paterna e os conflitos que advêm de uma situação em que a figura paternal é ausente ou exigente demais são elementos centrais das narrativas.

Em uma análise psicanalítica, Slavoj Žižek, em seu documentário *Um Guia Pervertido da Ideologia*, de 2012, dissecou os elementos centrais dos filmes de Steven Spielberg. Para o filósofo e psicanalista esloveno, a maioria dos filmes de Spielberg tem como tema subliminar os conflitos relacionados à figura paterna, e, de acordo com o filósofo, esta é uma das razões de os filmes de Spielberg serem tão impactantes e relevantes na cultura estadunidense. Žižek marca este tema subliminar desde os primeiros filmes do diretor hollywoodiano. Em *E.T., o Extraterrestre* (1982), o espectador se depara com uma família desestruturada, os pais estão divorciados, a figura paterna é ausente (vivendo no México) e as crianças (os filhos da nação) encontram-se em estado emocional desesperador. A figura do extraterrestre simboliza um mediador para conflitos familiares. Quando os cientistas chegam para analisar a situação, apresenta-se uma dicotomia: um dos cientistas é “bom”, ou seja, ele quer não apenas o que é melhor para o alienígena, mas o que é melhor para aquela família (nação), e outro cientista, “mau”, deseja não apenas matar o visitante extraterreno e dissecá-lo, mas destruir toda e qualquer possibilidade de comunhão e entendimento no seio familiar. No final da película, quando o alienígena vai embora, o espectador se depara com a imagem do “bom” cientista abraçando a mãe das crianças, estabelecendo a ordem familiar.

A leitura desse desfecho pode ser interpretada como o estabelecimento da ordem familiar e da ordem de gênero, já que, sem uma figura masculina 'positiva', uma família estadunidense não seria estável. Esse mesmo tipo de leitura subliminar está presente na maioria dos filmes de Spielberg (FIENNES, 2012). O caos se estabelece quando a figura paterna não assume uma posição hegemônica. É possível ver essas relações nos filmes do diretor como em *Tubarão* (1975), *Indiana Jones e o Templo da Perdição* (1984), *Império do Sol* (1987), *Indiana Jones e a última cruzada* (1989), *Jurassic Park* (1993), *A Lista de Schindler* (1993), *O resgate do Soldado Ryan* (1998), *Guerra dos Mundos* (2005), entre outros.

Os discursos de identidade nacional relacionados aos Estados Unidos encontram-se em um terreno particularmente polarizado no momento. Enquanto a globalização, a imigração, o multiculturalismo e a presença acentuada de outras línguas (em especial o espanhol) são características marcantes da nação na atualidade, essa característica também significa um distanciamento de uma identidade e cultura anglo-protestante. Essa divisão é profunda e marcante, e a população americana se encontra dividida em relação à posição ideológica que quer tomar.

Ao colocar essa divisão na esfera política, dois exemplos contrários se tornam evidentes. Na primeira campanha presidencial de Barack Obama, o slogan "Yes, we can!" (Figura 1) causou grande impacto nas minorias. Afinal de contas, o pronome 'we' se referia a quem? Aos americanos em geral? À população negra? Ou a todas as minorias, como os imigrantes, as mulheres, os homossexuais, os hispanos, etc.? O fato é que Barack Obama foi eleito em 2008 com o voto dessas minorias. Ou seja, o país assumia, deliberadamente (através do voto), que sua identidade já não era a mesma, aquela em que a cultura anglo-protestante, o patriarcado branco, ditava as regras. Esse momento histórico desestabilizou a masculinidade hegemônica que imperava há quase três séculos no país, rompendo com uma tradição ideológica branca e protestante.

Embora os Estados Unidos tenham sido, desde o seu nascimento, uma sociedade multicultural, a masculinidade norte-americana foi construída através da exclusão dos Outros. Uma enorme disparidade nas oportunidades

de trabalho, educação, acesso ao voto – impediram a maioria das pessoas de competirem com igualdade.⁴² (KIMMEL, 1996, p. 44).

A eleição de Barack Obama como o 44^o presidente dos Estados Unidos influenciou a autoestima das minorias, que se sentiram valorizadas, mesmo que apenas simbolicamente. Por outro lado, na campanha presidencial de Donald Trump, o slogan *Make America great again!* (Figura 2) demonstra que algumas perguntas devem ser levantadas: Por que a América não é mais grandiosa? Afinal de contas, quando Barack Obama assumiu seu primeiro mandato, o país passava por uma grave crise econômica, que se iniciou em 2008, e, ao final de seu segundo mandato, o país havia superado a crise e crescia de forma contínua. Talvez uma das respostas para essa pergunta esteja relacionada ao fato de que o país tenha assumido sua multiculturalidade como ‘essência’ identitária, e isso, para um grupo de pessoas que se identifica com uma masculinidade hegemônica branca, ocidental, heterossexual e de classe média não condiz com o ideal de grandeza norte-americana.

Uma segunda pergunta a ser colocada é em que momento o país deixou de ser grandioso? Quando assumiu uma postura e talvez até um *ethos* multicultural? Quando Ronald Reagan saiu da presidência, já que o mesmo slogan “*Let’s make America Great Again*” também foi utilizado em sua campanha presidencial em 1980 (Figura 3)? Quando o presidente Lyndon Johnson assinou a Lei dos Direitos Civis de 1960 e a lei do direito ao voto em 1965? Quando Lincoln aboliu a escravidão? Certamente, cada eleitor de Trump teria uma resposta diferente. Por meio desses dois exemplos, é possível perceber que a identidade nacional norte-americana se encontra em um estado de polarização, o que nem sempre foi o caso.

⁴² Although America has been from its birth a multicultural society, American manhood has often been built on the exclusion of others from equal opportunity to work, to go to school, to vote – to do any of the things that allow people to compete equally.

Figura 1: Obama em campanha



Figura 2: Trump em campanha

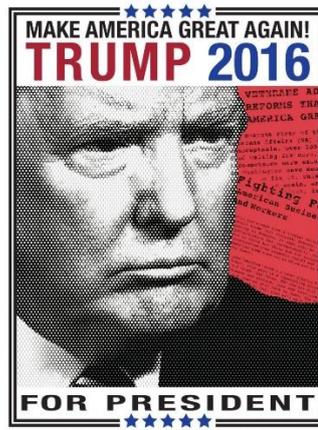
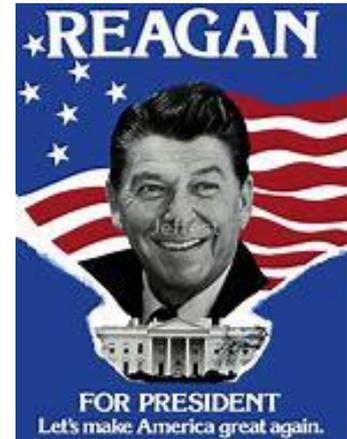


Figura 3: Reagan em campanha



Fonte: Pôster campanha de 2008

Fonte: Pôster campanha de 2016

Fonte: Pôster campanha de 1980

Antes mesmo de se tornar uma nação, os discursos que preconizavam uma identidade coletiva, mas essencialmente a masculinidade hegemônica, eram aqueles relacionados à fronteira. Não apenas relativamente ao território em si, mas aos mistérios e mitos e aos que tinham coragem e bravura para enfrentá-la. O pioneiro, o cowboy, o fora-da-lei, o xerife, o militar, o expedicionário, o prospector, etc., todos eles são arquétipos do que viria a se tornar o espírito desbravador da identidade e masculinidade norte-americana.

Essas figuras eram vívidas e corajosas, independentes e autoconfiantes, moralistas e progressistas, não estavam atadas a convenções e não tinham medo de utilizar a violência em nome de uma justa causa. Essas figuras eram as fundadoras de uma nova terra, eram os pais de um novo povo, e elas eram, quase sem exceção, homens brancos anglo-protestantes.⁴³ (HOGAN, 2009, p. 76).

É, também, a partir dessas figuras que nasce o conceito do *self-made man*, homens que são livres para seguirem seu destino, alcançarem suas próprias glórias. Alguns fatores definiam esse novo homem: a possibilidade de mobilidade, sucesso econômico, realização pessoal e autonomia. Basicamente, essa era uma masculinidade prescrita para a classe média. O sucesso, naquele momento, deve

⁴³ These figures are hearty and brave, independent and self-reliant, moral and progressive, not bound by convention, and not afraid to use violence in the service of a just cause. They are the founders of a new land, they are the fathers of a new people, and they are, almost without exception, white Anglo-Protestant males.

estar conectado à meritocracia, e a masculinidade deve ser posta à prova constantemente.

Antes da Guerra Civil, nove em cada dez homens norte-americanos possuíam a sua própria fazenda, loja ou oficina. A metade dos homens trabalhadores eram empregados em lojas e fábricas com dez ou menos funcionários; quatro quintos dos trabalhadores trabalhavam em lojas e fábricas com menos de vinte funcionários. O corpo deste trabalhador pertencia a ele mesmo, e o seu trabalho era uma forma de propriedade.⁴⁴ (KIMMEL, 1996, p. 29).

A imagem e ideologia relacionadas ao *self-made man* persistem até os dias de hoje, e o cinema hollywoodiano ainda é um aparato que dissemina essa ideologia. Mais do que isso, os Estados Unidos venderam (e talvez ainda vendem) a ideia de que eram o país da oportunidade e do valor do indivíduo. Em meados do século XIX, essa ideologia trouxe muitos forasteiros de todas as partes do globo, em busca de riquezas e independência ao desbravarem o oeste norte-americano, criando, dessa forma, não apenas o *ethos* do país como força masculina, desbravadora e individual, mas também como um território multicultural, mesmo que essa masculinidade fosse ditada por uma hegemonia branca, colocando, assim, as outras etnias que não a representassem em posição de marginalidade.

Muitos dessas personagens da fronteira alcançaram um status de herói, de mito, e suas histórias foram contadas de inúmeras formas, tornando-as personagens maiores do que a vida. Homens como Wild Bill, General Armstrong Custer, Jesse James, Billy 'the Kid', Pat Garret, Wyatt Earp e, até mesmo, John Wayne, tiveram e ainda têm significativa importância para a identidade nacional e a masculinidade hegemônica representativa. Suas narrativas, suas personalidades e suas representações mudam no decorrer da história.

Mulheres e minorias étnicas serviram como plataforma para os heróis brancos da fronteira, embora de formas diferentes. Theodore Roosevelt, um promotor fervoroso da identidade fronteiriça da América, basicamente resumiu os papéis de gênero na fronteira quando descreveu uma sociedade ideal de "guerreiros e criadoras", homens para construir e defender a nação e mulheres para carregarem seus filhos. Entretanto, as mulheres não tinham a função de gerar filhos apenas. Elas também estavam lá para exercer uma

⁴⁴ Before the Civil War nine of every ten American men owned their own farm, shop, or small crafts workshop. About half of all workmen were employed in shops of ten or fewer; four-fifths worked in shops of no more than twenty. His body was his own, his labor a form of property.

influência civilizatória sobre os homens. Enquanto os homens eram encarregados de domar o território selvagem, apenas as mulheres, principalmente nos seus papéis de esposas e professoras, eram capazes de domesticar esse terreno, trazendo certo grau de ordem, refinamento e religiosidade para esse domínio masculino, naturalmente incontrolável.⁴⁵ (HOGAN, 2009, p. 76).

Essa mulher branca também permitia ao homem da fronteira a oportunidade de provar seu heroísmo, já que ela se encontrava em posição vulnerável, não apenas às vicissitudes ligadas às privações e doenças, mas aos perigos relativos à possibilidade de estupro, assassinato e rapto. Desde o início da nação, proteger essa mulher estava relacionado à proteção da raça e da pátria. Nesse contexto, a maior ameaça contra as mulheres era personificada na figura do índio selvagem. E assim nasce um dos maiores mitos do oeste norte-americano: o nativo.

Na história dos Estados Unidos, tanto uma literatura colonial de rapto e cativo, romances baratos do século XIX, e até mesmo os faroestes de Hollywood contribuíram para a representação dos nativos americanos como selvagens, cruéis e estupradores. Assassinos loucos e ímpios, com sede de sangue e sem nenhum sinal de decência representavam a antítese do homem branco da fronteira e sua missão civilizatória. Embora, com o passar do tempo, a representação do selvagem sanguinário mude para a figura do bom selvagem, uma personagem romantizada, altamente espiritualizada, honrada, incorruptível, vivendo em harmonia com a terra e a natureza, a representação dos nativos não deixa de ser racial e conectada ao gênero e à masculinidade (HOGAN, 2009, p. 77). É possível perceber, nas representações dos indígenas norte-americanos, que eles passam de uma hipermasculinidade – na figura do selvagem sanguinário –, que se assemelha mais ao animal do que ao humano, a uma masculinidade feminilizada, como é o caso da imagem do bom selvagem, personagem dócil, relacionado à natureza e à espiritualidade. Dessa forma, fica evidente a relação marginalizada de gênero resguardada à masculinidade indígena nos Estados Unidos.

⁴⁵ Women and ethnoracial minorities serve as foils to white male frontier heroes, though in different ways. Theodore Roosevelt, a fervent promoter of America's frontier identity, neatly summed up frontier gender roles when he described an ideal society of "fighters and breeders", men to build and defend the nation and women to bear its sons. According to this ideal, women were not only there to breed, however. They were also there to exert a civilizing influence on men. While men were charged with taming the wilderness, only women, principally in their roles of wives and schoolteachers, were capable of domesticating it by bringing some degree of order, refinement, and godliness to a naturally unruly male domain.

O conceito de representação veio a ocupar um importante lugar nos estudos da cultura. A representação conecta o sentido e a linguagem à cultura. Mas, exatamente, o que as pessoas querem dizer com isso? O que a representação tem a ver com cultura e sentido? Um uso comum do termo diz que: “Representação é utilizar a linguagem para dizer alguma coisa carregada de sentido ou representar o mundo de maneira significativa à outras pessoas.” [...] A representação é uma parte essencial do processo do qual o sentido é produzido e intercambiado entre os membros da cultura. A representação envolve o uso da linguagem, dos signos e das imagens que representam as coisas. ⁴⁶(HALL, p. 15, 1997)

Na história do cinema de faroeste, a figura masculina do homem fronteiro passa por algumas mudanças em relação à posição hegemônica de gênero. O General Armstrong Custer passa de herói, no filme *O Intrépido General Custer* (WALSH, 1941), a megalomaniaco genocida, como é retratado na película *Pequeno Grande Homem* (PENN, 1970). Há muitos filmes retratando Custer, e há uma narrativa contínua em que sua figura é desconstruída (esse aspecto será melhor analisado no próximo capítulo).

A figura de John Wayne, para o cinema de faroeste e para a identidade norte-americana, é de fundamental importância. As suas personagens no cinema e sua figura pública, basicamente, representavam os mesmos ideais. Trabalhou em dezenas de faroestes e filmes com a temática militar, embora ele mesmo nunca tenha servido ao exército e nunca tenha morado em um rancho. Como pessoa pública, defendia o partido republicano, as tropas, as invasões e uma América conservadora e imperialista, em qualquer oportunidade.

Embora tenham sido muitos os *cowboys* famosos, quando se fala desse tema, imediatamente vem à lembrança a imagem de John Wayne. A figura grande e maciça, o jeito de andar, o olhar firme, usualmente duro e sério, com poucos risos e palavras, o modo contido ou desajeitado de demonstrar afeto, a força física e a ausência do medo foram algumas de suas marcas. Essas características sinalizavam virilidade e foram, muitas vezes, expandidas para uma representação da nacionalidade norte-americana. John Wayne, o mocinho metido a justiceiro e bravo, foi usado, também, como símbolo ou metáfora de um país. (LOURO, 2013, p, 174)

⁴⁶ The concept of representation has come to occupy a new and important place in the study of culture. Representation connects meaning and language to culture. But what exactly do people mean by it? What does representation have to do with culture and meaning? One common-sense usage of the term is as follows: “Representation means using language to say something meaningful, or to represent the world meaningfully. [...] Representation is an essential part of the process by which meaning is produced and exchanged between members of a culture. It does involve the use of language, of signs and images which stand for or represent things.

No cinema, suas personagens representavam a voz do estado, ou seja, uma masculinidade hegemônica. Normalmente, ele era um xerife, um oficial da lei, um militar ou um próspero proprietário de terras. O ator representa a época de ouro do faroeste (até 1970), quando o cowboy era visto como um herói da nação, construtor da identidade vitoriosa e conquistadora da América, enquanto os índios eram selvagens, estupradores e estavam constantemente trazendo terror e caos às comunidades dos homens justos e trabalhadores.

Seria impossível exagerar a importância de John Wayne para a autorrepresentação da masculinidade nos Estados Unidos. Pelo menos duas gerações de homens norte-americanos emulam seu modo de caminhar, sua maneira de olhar e seu jeito de falar. Se os mitos sobre o John Wayne ‘real’ são facilmente derrubados, os mitos norte-americanos sobre a masculinidade – pela qual seus papéis nos filmes representam uma contribuição substancial – são muito mais perseverantes.⁴⁷ (KIMMEL; ARONSON, 2004, p. 819).

A importância de John Wayne para a masculinidade norte-americana se estende além de sua morte. Até 1995, dezesseis anos após seu falecimento, ele ainda era votado como um dos representantes mais importantes para os papéis masculinos no cinema. Mais relevante ainda é que, durante os anos de 1949 até 1974, ele esteve sempre na lista dos dez atores mais populares, que tinham maior alcance comercial (KIMMEL; ARONSON, 2004, p. 820).

Não há dúvidas de que o cinema de faroeste, com seus protagonistas, sejam eles John Wayne, Montgomery Cliff, James Stewart, Errol Flynn, etc., contribuiu muito para divulgar uma filosofia sobre a masculinidade e uma identidade nacional. Afinal de contas, o faroeste está mais ligado à mitologia dos Estados Unidos do que com a própria história.

Os filmes clássicos de faroeste são o gênero mitológico que mais perdura na América. Eles nos mostram uma “América heroicamente decente”, um mundo cujos heróis – *cowboys*, pistoleiros, xerifes, prospectores, caçadores, rancheiros, tocadores de gado, homens da montanha, peões de rodeio e

⁴⁷ It would be impossible to overstate the importance of John Wayne for masculine self-representation in the United States. At least two generations of American men have emulated his swagger, his glare, and his seemingly no-nonsense manner of speaking. If the myths about the “real” John Wayne are easily debunked, American myths of masculinity – to which his movie roles have made a substantial contribution – may be much more intractable.

colonos – são americanos protestantes masculinos e brancos, um mundo masculino onde homens são homens e mulheres – nas raras ocasiões onde apareciam – aparentavam gostar disso.⁴⁸ (KORD; KRIMMER, 2011, p. 61).

O cinema de faroeste talvez tenha sido, entre os gêneros cinematográficos de Hollywood, aquele que mais personificou a identidade nacional e a construção e solidificação de uma masculinidade hegemônica. Mas o gênero de faroeste não se restringe às fronteiras nacionais norte-americanas, há faroestes italianos (os famosos *Spaghetti Westerns*), coreanos, alemães, espanhóis, etc.. O fenômeno do faroeste estrangeiro se dá entre os anos de 1960 e 1970, quando o paradigma tradicional do gênero cinematográfico em questão sofre importantes mudanças. É um período marcado pela globalização, pelo intercâmbio cultural e por preocupações e ansiedades análogas.

Essa globalização foi além das mecânicas de se fazer os filmes para incluir preocupações compartilhadas que ultrapassavam as fronteiras nacionais, uma preocupação com as representações históricas, a fundição cultural do Leste e Oeste no nível das formas cinematográficas, e um reconhecimento da impotência das massas. É possível ver nesses filmes um antagonismo comum contra as estruturas de poder predominantes, uma inquietação com o militarismo e seus efeitos perniciosos e, também, uma desconfiança com as estruturas do Estado.⁴⁹ (LANDY, 1996, p.45).

É nesse cenário global que o faroeste deixa de ser um gênero cinematográfico norte-americano e passa a representar angústias e inquietações que transpassam as fronteiras nacionais. Até então, a figura masculina hegemônica podia ser representada na persona de John Wayne, aquela que simboliza a voz do Estado, a voz do militar, a voz de um grande fazendeiro, etc.. No faroeste globalizado, essa figura se torna o inimigo, e heróis marginalizados assumem uma postura de antagonismo. Nos *Spaghetti Westerns*, as personagens de Clint Eastwood ganham maior destaque,

⁴⁸ Classic westerns are America's most enduring mythical genre. They show us "a heroically decent America", a world whose heroes – cowboys, gunslingers, sheriffs, prospectors, trappers, ranchers, bullwhackers, mountain men, rodeo riders, and homesteaders – are white America Protestant males. A masculine world where men were men and women – on the rare occasions they appeared – seemed to like it that way.

⁴⁹ This globalization went beyond the actual mechanics of assembling the films to include shared concerns across national boundaries, the pre- occupation with historical representation, the cultural merging of East and West on the level of cinematic forms, and a recognition of the powerless- ness of the masses. It is possible to see in these films shared antagonisms toward prevailing power structures, a concern with militarism and its deleterious effects, and a mistrust of state structures.

simbolizando um homem sem nome, ou seja, a relevância não se centra mais na força do coletivo (como era o caso de Wayne), mas na força do indivíduo.

O herói de faroeste é um arquétipo, não uma pessoa. Ele funciona, quase que exclusivamente, no nível do simbólico como um “americano icônico”, “americano profissional” ou um “americano por excelência”. Essa é a razão do porquê atores que interpretam essas personagens serem normalmente identificados com elas – mais notadamente, é claro, John Wayne – e porque uma reputação de bom moço estabelecida nos filmes de faroeste ajudou Ronald Reagan a se tornar um dos políticos mais populares na história dos Estados Unidos. Como esses exemplos mostram, o status do herói de faroeste como símbolo e arquétipo regularmente leva a uma fusão entre ator e personagem, que são ambos identificados como “americanos icônicos”.⁵⁰ (KORD, KRIMMER, 2011, p. 62).

Com a globalização dos filmes de faroeste, o arquétipo do herói muda. A partir de então, ele é mais um símbolo do indivíduo do que do coletivo. Outro arquétipo interessante que aparece nesse cenário é o do herói mestiço: meio branco e meio índio. Esse herói tem uma agenda política importante para a masculinidade hegemônica e as estruturas de poder, pois dá voz às minorias sociais relacionadas aos Direitos Civis. Muitos filmes trabalham com essa temática, entre eles *Hombre* (RITT, 1967) (Figura 4), *Nevada Smith* (HATHAWAY, 1966) (Figura 5), *Renegado Vingador* (WINNER, 1972) (Figura 6), *Valdez, o Mestiço* (STURGES, COLETTI, 1973) (Figura 7), entre outros.

Figura 4: Pôster do filme *Hombre*

Figura 5: Pôster do filme *Nevada Smith*

⁵⁰ The Western hero is an archetype, not a person. He functions almost exclusively on the symbolic level as the “iconic American”, “professional American”, or “quintessential American”. This is why actors who have portrayed this archetype are often identified with it – most notably, of course, John Wayne – and why a good-guy reputation established in Western films helped Ronald Reagan become one of the most popular politicians in US history. As these examples show, the Western hero’s status as symbol and archetype often leads to a conflation of actor and character, who are both identified as “iconic Americans”.

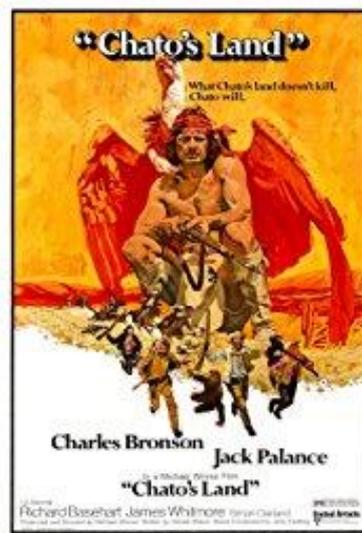


Fonte: *Hombre* (RITT, 1967)

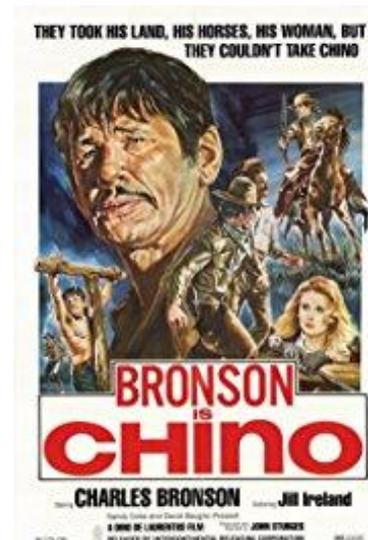


Fonte: *Nevada Smith* (HATHAWAY, 1966)

Figura 6: Pôster do filme *Renegado Vingador* Figura 7: Pôster do filme *Valdez, o Mestiço*



Fonte: *Renegado Vingador* (WINNER, 1972)



Fonte: *Valdez, o Mestiço* (STURGES; COLETTI, 1973)

A masculinidade representada pelo homem fronteiro tem como uma de suas principais características o encontro com o Outro, seja ele representado por povos, paisagens, outras culturas e modos de vida. Esses encontros são marcados pela violência, e, no imaginário da fronteira, aquele que passasse e sobrevivesse à experiência de enfrentar a morte e a matança sairia dela revigorado e com sua masculinidade e seu patriotismo provados. Essa característica encrustar-se-á na

ideologia da nação. Para a nação norte-americana, guerra e violência são boas, reconstroem e unem a nação. Guerras trazem um sentimento de união, orgulho, prosperidade e vitória.

Uma violência criteriosa tem sido um forte tema nos discursos americanos sobre a identidade nacional. Muito do orgulho nacional e uma enorme quantidade dos recursos nacionais foram investidos em lutar “boas” guerras, guerras enquadradas como moralmente justificadas, altruístas, e frequentemente sancionadas pela lei divina. Da Guerra da Revolução até as Guerras Indígenas, a Guerra Civil, as Guerras Mundiais, a Guerra Fria, e as guerras declaradas no âmbito social contra a pobreza, as drogas e o terrorismo, a nação construiu a si mesma como uma defensora da liberdade, justiça, igualdade, moralidade e democracia.⁵¹ (HOGAN, 2009, p. 78).

Uma grande gama de personagens históricas ligadas à força militar foi eternizada pela cultura, tornada herói e símbolo da nação. Livros, filmes, estátuas, adesivos, desfiles, etc.. foram construídos em homenagem a esses homens. Nas últimas décadas, muitos filmes têm revisitado esses “heróis”, desconstruindo muito dos estereótipos até então vistos como verdadeiros, além de estudos acadêmicos⁵² que reelaboram e reivindicam novas abordagens e perspectivas sobre estas personagens históricas. Ademais, no ano de 2017, nos Estados Unidos, muitas estátuas erguidas a algumas dessas personalidades foram removidas. Figuras como a de Robert E. Lee⁵³, George Armstrong Custer, Cristóvão Colombo e Juan de Onate⁵⁴ tiveram suas estátuas removidas de praças públicas. Em alguns desses casos, como na cidade de Charlottesville, no Estado da Virgínia, esses atos foram recebidos com violência por grupos de supremacistas brancos.

Com isso, é possível entender que a história não é estática e que reescrevê-la também é um ato político e uma prática social. Muitos nativos norte-americanos não querem homenagear homens como Custer, Colombo ou Onate, visto que eles foram

⁵¹ Judicious violence has been a strong theme in American discourses of national identity. Much national pride and countless national resources have been invested in fighting “good” wars, wars framed as morally justified, altruistic, and often divinely sanctioned. From the Revolutionary War through the Indian Wars, the Civil War, the World Wars, the Cold War, and wars declared on such social ills as poverty, drugs, and terrorism, the nation has constructed itself as a defender of freedom, justice, equality, morality, and democracy.

⁵² Alguns estudos acadêmicos que se voltam a uma reconfiguração histórica e representacional: *Historical Construction, Multiple Casualties, and the American West* (HUGINNIE, 1994); *Defending The “Indefensible”: Replacing Ethnocentrism With A Native American Cultural Defense* (DEARTH, 2011); *Decolonizing the Master Narrative: Treaties and Other American Myths* (AKERS, 2014); Entre outros.

⁵³ General do exército confederado na Guerra Civil Americana.

⁵⁴ Conquistador Espanhol famoso por ser intolerante e violento com os nativos norte-americanos.

responsáveis pelo genocídio dos seus povos, muito menos respeitar um feriado nacional como o *Columbus Day*.

Tanto a Guerra Civil norte-americana (1861-1865) como as Guerras Mundiais foram fundamentais para que as minorias pudessem mostrar seu patriotismo e provar sua masculinidade. Na Guerra Civil, mais de 185.000 soldados negros se alistaram e participaram das batalhas, mas raramente são retratados como soldados pelos produtos culturais. Na maioria das vezes, os discursos apresentam-nos como meros espectadores escravizados assistindo ao homem branco lutar entre si, para que o homem negro pudesse ser livre. Por mais que acentuasse as desigualdades entre classes e gêneros, a guerra também se mostra como um terreno onde essas hierarquias podem ser questionadas.

Na Segunda Guerra Mundial (1939-1945), 350.000 mulheres se alistaram no exército, e minorias étnicas, como os indígenas, asiáticos e latinos se alistaram em números recordes. Muitos grupos serviram em unidades completamente definidas pelas suas etnias. Caso exemplar é o grupo de japoneses americanos, o 442º Time de Combate Regimental, que até hoje é a unidade militar americana mais condecorada da história (HOGAN, 2009, p. 80). Nunca um filme foi feito sobre eles e são pouco conhecidos fora do âmbito militar. O General E. M. Almond (caucasiano)⁵⁵ deixou isso claro em seu pronunciamento: “As tropas Nisei estão entre as melhores do exército norte-americano e o respeito e a apreciação a esses soldados honrados, leais e corajosos não aparecem. Eles são desprezados e ridicularizados por alguns cidadãos e veteranos”⁵⁶ (442nd Regimental Combat Team).

Por outro lado, quando a História serve para perpetuar velhos estereótipos, essas figuras ganham destaque na cultura, como é o caso do Fuzileiro Naval Ira Hayes. Ira Hayes era um nativo americano da nação Pima, foi um dos poucos soldados sobreviventes na batalha de Iwo Jima⁵⁷ e é um dos seis soldados imortalizados na fotografia icônica *Raising The Flag On Iwo Jima*, (Figura 8), de Joe

⁵⁵ General do exército americano. Participou da Primeira e Segunda Guerra Mundial (onde comandou a 92ª Divisão de Infantaria), e também da Guerra da Coreia entre 1950 e 1953 (onde foi o comandante da U.S X Corps).

⁵⁶ The Nisei troops are among the best in the United States Army and the respect and the appreciation due honorable, loyal, and courageous soldiers should be their's rather than the scorn and ridicule they have been receiving from some thoughtless and uninformed citizens and veterans.

⁵⁷ Uma das batalhas mais sangrentas da Segunda Guerra Mundial, quando as forças aliadas (lideradas pelo exército norte-americano) deveriam tomar a ilha dos japoneses.

Rosenthal. Ira Hayes voltou para os EUA como herói, foi recebido na Casa Branca pelo Presidente Dwight D. Eisenhower, mas é mais lembrado pela sua vida como alcóolatra, reverberando, assim, o estereótipo do “índio bêbado”. Na cultura popular, há alguns exemplos, como na música *The Ballad of Ira Hayes*, popularizada por Johnny Cash: “Chame ele de bêbado Ira Hayes. Ele não vai mais te ouvir. Nem o índio bebedor de whisky, nem o fuzileiro que foi pra guerra”⁵⁸ (LA FARGE, 1964).

A partir da música interpretada por Johnny Cash, é possível fazer uma leitura no que concerne a dualidade da personagem Ira Hayes. De um lado, ele é um índio bêbado e, do outro, um fuzileiro naval, como se o fuzileiro não pudesse ser bêbado. O mesmo arquétipo de “índio bêbado” pode ser visto no filme *Cartas de Iwo Jima* (EASTWOOD, 2006). Na película, o diretor Clint Eastwood associa o alcoolismo de Ira Hayes ao trauma vivido na guerra (Figura 9). Ambos os exemplos trabalham com o arquétipo do índio bêbado, mas o alcoolismo é uma característica trágica dos povos indígenas norte-americanas, sendo associado a problemas médicos, sociais e econômicos deste grupo nos Estados Unidos. Mas o problema nasce com as políticas discriminatórias e o trauma do genocídio praticado pelo governo estadunidense. Os nativos americanos foram forçados a mudar suas culturas repetidamente e, cada vez mais membros se afastam da cultura tradicional.

Figura 8: Soldados Aliados levantando a bandeira americana no monte Suribachi, Ilha de Iwo Jima



Fonte: Disponível em: <<http://www.iwojima.com/>>. Acesso em: 20/11/2017

Figura 9: O soldado Ira Hayes bêbado, saindo de um bar, prestes a entrar em uma briga

⁵⁸ Call him drunken Ira Hayes. He won't listen anymore. Nor the whiskey drinking indian, nor the marine that went to war.



Fonte: *Cartas de Iwo Jima* (EASTWOOD, 2006)

Para entender o alcoolismo entre os nativos americanos, é necessário entender os eventos que produzem rupturas na cultura tradicional através de políticas sancionadas pelo governo federal. Essas políticas se apresentam de duas maneiras: aquelas que sancionam e legitimam o genocídio físico e aquelas relacionadas ao genocídio cultural, ou seja, políticas criadas para destruir a cultura “aborígene” ou tribal.⁵⁹ (FRENCH; HORNBUCKLE, 1980, p. 277).

Essas políticas se estendem desde o período colonial até os dias de hoje. Desde as violentas guerras contra as nações indígenas; a remoção de comunidades inteiras de seus territórios; a alocação de diferentes nações (muitas vezes inimigas) em um mesmo lugar, normalmente inóspito e estéril; a criação de escolas (*Indian schools*), que separavam as crianças de suas culturas; a exigência de que os nativos deveriam ter nomes americanos, etc. Uma das políticas governamentais que mais trouxe problemas identitários para a cultura indígena foi a política de relocação na década de 1950. Com a Guerra Fria e o MaCartismo, o governo norte-americano via no estilo de vida comunal das reservas uma ameaça ao sistema capitalista. Tendo isso em vista, introduziu uma política que estimulava os jovens a saírem das reservas e se mudarem para áreas urbanas, onde teriam melhor acesso à educação e oportunidades de emprego. Essa promessa não se materializou. As comunidades urbanas, onde muitos nativos residem atualmente, são consideradas guetos. (FRENCH; HORNBUCKLE, 1980, p. 278).

⁵⁹ To understand Native American alcoholism, it is crucial to understand the disruptive events brought about by policies mandated by the federal government. These policies are of two types: those concerned with outright physical genocide and those concerned with cultural genocide, that is, policies designed to destroy the “aboriginal” or tribal culture.

A marginalidade cultural e o “desejo de escapar” da realidade transforma o álcool - e as consequências que decorrem do seu uso - em um dos maiores problemas vividos pelos indígenas estadunidenses. Os números e as informações da citação a seguir exemplificam a influência negativa de bebidas alcóolicas nas comunidades indígenas, bem como ilustra como as instituições, nesse caso, o sistema judiciário e penal norte-americano, são perniciosos em sua interpelação do sujeito indígena:

O álcool é um fator em 75 a 80 por cento de todos os suicídios entre os nativos norte-americanos, bem como 90 por cento de todos os homicídios. Os relatórios de crimes do FBI confirmam essas estatísticas, indicando que os nativos norte-americanos têm a maior taxa de condenação por crimes de violência. A taxa de condenação dos povos indígenas é duas vezes maior do que a dos negros e hispânicos e três vezes maior do que a dos brancos. [...] A taxa de condenação por outros crimes relacionados ao álcool, como embriaguez em público, é oito vezes maior do que a de negros e hispânicos e vinte vezes maior do que a de brancos.⁶⁰ (FRENCH; HORNBUCKLE, 1980, p. 275).

Esse exemplo elucidada como uma “arma colonizadora”, inicialmente usada como ponto de entrada nos territórios indígenas e como ferramenta de diplomacia, acabou modificando e alterando a cultura daquelas comunidades. Entre o século XVII e o XVIII, bebidas alcóolicas foram usadas para criar conexões. O álcool tinha uma posição central em rituais de troca de presentes, mas os dois lados viam essa situação de forma divergente. Os colonos usavam o álcool para estabelecer relações hierárquicas, enquanto os nativos deveriam assumir uma posição subordinada e marginalizada. Já os nativos viam a troca de presentes como um símbolo, uma forma de integrar os recém-chegados a sua rede social, estabelecendo alianças e amizades (LAKOMÄKI; KYLLI; YLIMAUNU, 2017, p. 7). O grande problema advém do choque cultural, pois a maioria desses povos indígenas não estava preparada para o uso “social” do álcool. A “etiqueta” sobre o ato de beber álcool e sobre seu poder de dependência química não estava prescrita em suas culturas (FRENCH; HORNBUCKLE, 1980, p. 279).

⁶⁰ Alcohol is a factor in 75 to 80 percent of all Native American suicides and about 90 percent of all homicides, however. The Federal Bureau of Investigation's Uniform Crime Reports these statistics, indicating that Native American have the highest conviction rates for crimes of violence. Their conviction rate is twice that of Blacks and Hispanics and three times that of whites. [...] The rate of other alcohol related offenses such as public drunkenness is eight times that of Blacks and Hispanics and over twenty times that of whites.

O arquétipo do “bêbado indígena” persiste na cultura contemporânea até os dias atuais. O fuzileiro Ira Hayes foi apenas mais uma vítima desse problema social, ligado à marginalização econômica, cultural, racial e de gênero, que aflige a cultura indígena de forma mais agressiva do que assola outras comunidades nos EUA.

Após a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos se encontraram em um momento de grande prosperidade econômica, mas a grande participação das mulheres e das minorias em toda estrutura relacionada à guerra desestabilizou a masculinidade hegemônica e também a própria identidade nacional.

Às reações masculinas indignadas que acompanharam essa militarização progressiva das mulheres, é possível imaginar a que ponto isso não desestabilizava o modelo militar-viril. A proposta de criar o *Women's Army Auxiliary Corps*, no início de 1942, suscitou, por parte de um membro do Congresso americano, um protesto expresso em termos característicos: “Pensem na humilhação! O que será da virilidade da América?”. (AUDOIN-ROUZEAU, 2012, p. 260).

Mais do que isso, na metade do século XX, os padrões de imigração mudaram. Naquele momento, um número significativo de imigrantes não europeus começou a adentrar e criar comunidades nas cidades estadunidenses. Desde o nascimento da nação e sua gama plural de imigrantes (na maioria das vezes europeus), os Estados Unidos utilizavam uma metáfora para descrever seu povo e nação: o ‘*melting pot*’. Essa expressão sugere a existência de uma sociedade heterogênea, mas que, ao se misturar, torna-se homogênea, compartilhando valores e uma cultura em comum. Em outras palavras, é uma forma de fazer o imigrante ser assimilado pela cultura.

Com a chegada de novos imigrantes e as importantes mudanças sociais das décadas de 1960 e 1970, a expressão é substituída por “diversidade” ou “multiculturalidade”. O movimento dos direitos civis, o dos direitos das mulheres, o de liberação gay, os movimentos estudantis, a Guerra do Vietnã (1955-1975) e os protestos contra ela, o escândalo Watergate, envolvendo o Presidente Nixon e a sua renúncia, e o aumento de imigrantes de nações não europeias perturbam a ordem hierárquica da sociedade americana, onde o homem branco e heterossexual ainda era uma figura dominante. Essas mudanças nas relações de poder reformulam os discursos americanos sobre a identidade nacional (HOGAN, 2009, p. 85). Esses movimentos sociais, realizados pelas minorias, exigiam inclusão e igualdade na esfera pública. É precisamente nesse momento que a masculinidade norte-americana entra

em crise. A vitória do democrata Jimmy Carter, em 1976, para a presidência do país, legitimava o fim de uma masculinidade agressiva institucionalizada. Carter era um homem de fala mansa, religioso e que aplicava os conceitos de compaixão e compreensão em suas políticas internas e externas. Mas essa figura masculina com características femininas ainda era muito precoce para um país que há pouco havia sido derrotado na Guerra e que passava por conflitos urbanos complexos e crescentes.

A derrota militar no Vietnã e o crescimento simultâneo do movimento feminista nos Estados Unidos se apresentavam como uma ameaça dupla à masculinidade americana. Como uma nação que há muito tempo se orgulhava do heroísmo e da masculinidade militar, a derrota no Vietnã e a forte tendência em caracterizar o conflito como injusto e vergonhoso revelaram-se golpes violentos na autoconcepção da masculinidade nacional. Ao mesmo tempo, a incursão das mulheres, no que eram previamente domínios do homem, parecia desgastar os privilégios masculinos.⁶¹ (HOGAN, 2009, p. 85).

Essa derrota da masculinidade hegemônica fez surgir uma força reacionária que visava o retorno dos projetos dos interesses, dos valores e da voz do patriarcado. O povo americano resgata uma velha masculinidade com o presidente fantasiado de *cowboy*. Ronald Reagan representava uma masculinidade similar à de John Wayne (Figura 10), sua imagem era jovial, embora tenha sido o presidente mais velho a ser eleito (até a eleição de Donald Trump, pelo menos), e foi eleito o homem do ano pela revista *Time* em 1980 (Figura 11).

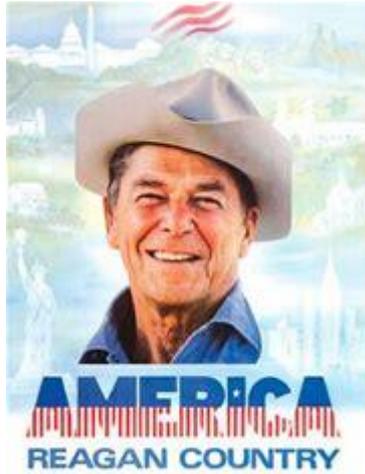
Ronald Reagan tornou-se o primeiro arquétipo masculino para os anos de 1980, incorporando as imagens nacionais e individuais de masculinidade que vieram a se tornar a identidade da nação durante os seus oito anos como presidente⁶² (JEFFORDS, 1994, p. 11).

Figura 10 – Reagan, o herói fronteiro

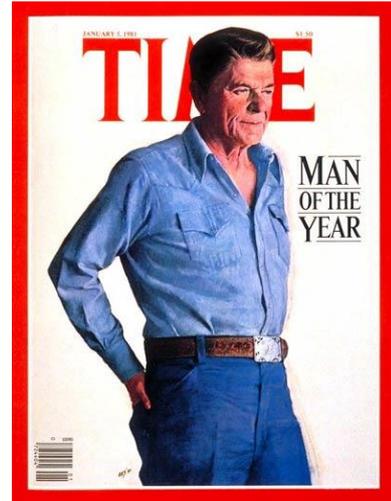
Figura 11 – Ronald Reagan, o homem do ano

⁶¹ Military defeat in Vietnam and the simultaneous rise of the US feminist movement presented a perceived double threat to American masculinity. As a nation that had long prided itself on its military manliness and heroism, the loss in Vietnam and a growing tendency to characterize the conflict as an unjust or shameful one were blows to masculine national self-conceptions.

⁶² Ronald Reagan became the premier masculine archetype of the 1980's, embodying both national and individual images of manliness that came to underline the nation's identity during his eight years in office.



Fonte: Pôster da campanha Presidencial de 1980



Fonte: Time Magazine (1980)

Diferente de Jimmy Carter, Reagan e sua administração eram retratados essencialmente como masculinos, não apenas no que concerne ao número de homens no gabinete, mas em suas características de governabilidade agressivas, duras, repressoras e bélicas. Com Reagan, a Guerra Fria alcançou seu ápice, a corrida nuclear e a iminência de um ataque pairavam sobre a nação. Depois da derrota no Vietnã, apresentar os Estados Unidos como implacável e todo-poderoso levantou a autoestima do país, a ponto de que, quando terminou seu segundo mandato, Reagan tinha níveis de popularidade maiores do que os de qualquer outro presidente dos últimos 40 anos.

Delinear a masculinidade branca, heterossexual e de classe média não era o bastante. O governo de Reagan atacou os programas sociais considerados femininos, como os programas de proteção ambiental, saúde e assistência social. Seu governo também foi responsável por um duro ataque às drogas, em outras palavras, um ataque às minorias, já que latinos e negros sofreram enormes abusos por parte das autoridades, e o sistema judiciário estabeleceu leis mais rigorosas que puniam usuários com longas sentenças (DUVERNAY, 2016). Concomitantemente, o surgimento da AIDS permitiu um ataque institucional aos gays. Em um pronunciamento, Reagan afirma: “O melhor remédio para esta doença é a decência e a moral” (CNN, 2016). Nesse quesito, o governo demorou muito a se pronunciar e a tomar medidas, deixando a comunidade gay desamparada. Medidas foram tomadas apenas quando se descobriu que o vírus não se restringia a homossexuais.

O sucessor de Reagan foi seu vice-presidente nos dois mandatos, George Bush⁶³, que não tinha os ares populistas e carismáticos de Reagan, e sua tarefa era complicada: como manter uma imagem positiva de si e do partido Republicano sem ser uma cópia de Reagan. Jeffords (1994) diz que a maneira como Bush conseguiu lidar com essa situação foi criar uma masculinidade esquizofrênica. Ou seja, reconhecer o fardo que era apresentar o mesmo tipo de masculinidade demonstrada por seu antecessor na esfera pública e assumir uma masculinidade e identidade próprias. Bush, como Nixon, não tinha as habilidades de estabelecer uma conexão com o público. Ele não era um ótimo orador, suas perícias estavam relacionadas ao universo interno da política. Sua experiência como diretor da CIA (Agência Central de Inteligência) e executivo de companhias petrolíferas atestava esse requisito (JEFFORDS 1994, p. 91). Mas o maior problema de George Bush residia no fato de não conseguir atestar o mesmo tipo de masculinidade que seu antecessor.

Para que pudesse estabelecer a sua própria imagem presidencial, Bush precisava diferenciar-se de Reagan. E para fazer isso, ele escolheu desde o dia de sua inauguração, a ideia de articular essas diferenças utilizando palavras como “bondade” versus, por implicação, crueldade, e “gentileza” versus linha dura. E também por abandonar o sonho mais estimado de Reagan – Star Wars –, Bush acabou abandonando qualquer reivindicação no que concerne visão e dureza.⁶⁴ (JEFFORDS, 1994, p. 99).

Bush oferecia o retorno a uma figura sulista que respeitava o código de cavalaria, mas suas características de gentiliza e bondade não foram bem recebidas, nem pela mídia, nem pelo próprio partido (perdeu o apoio do setor mais conservador) e nem pelo público. Os norte-americanos acreditavam que esses tipos de aristocratas de sangue azul não passavam de covardes indolentes, incapazes de resolver problemas de maneira essencialmente masculina. A mídia classificou esse aspecto como o “fator covarde”, e isso minou todas as futuras ambições para a reeleição de Bush (KIMMEL, 1996, p. 296). Nas eleições de 1992, o partido Democrata voltou ao poder. Dessa vez, os eleitores escolheram uma nova imagem masculina: Bill Clinton, que não era bélico ou agressivo, mas amigável até com seus oponentes, e foi o

⁶³ 41º presidente dos Estados Unidos. Bush *Senior* teve apenas um mandato entre janeiro de 1989 e janeiro de 1993.

⁶⁴ In order to establish his own presidential image, Bush needed to differentiate himself from Reagan. In doing so, he chose, from the day of his inauguration, to articulate that difference as one of “kindness” versus, by implication, meanness, of “gentleness” versus harshness. And by giving up Reagan’s most cherished dream – Star Wars – Bush gave up as well any claim to toughness and vision.

primeiro presidente americano a ter uma primeira dama que representava a mulher independente. Hillary Clinton era uma advogada de sucesso e tinha facilidade em circular no ambiente político. A imagem de Bill Clinton se desgastou com rapidez, após ter de se desculpar em público por ter cometido adultério com sua secretária Monica Lewinski. Clinton era a imagem ideal da masculinidade nos anos de 1990.

Quebrado, porém forte. Sensível, mas austero. Clinton foi um modelo para a masculinidade em conflito, características dos anos de 1990. Sensível a nossa dor, mas duro contra o crime. Um jovem rico, pós-graduado em Yale e, ao mesmo tempo, um menino de uma pequena cidade rural do Arkansas; a persona de Clinton permaneceu como um conjunto de conflitos que abraçava e derrubava diferentes estereótipos da masculinidade americana. A masculinidade de Clinton era completamente conflituosa – abarcando um tipo novo, sensível e distante de uma masculinidade tradicional ao mesmo tempo em que buscava demonstrar uma “masculinidade americana” poderosa e estabelecida.⁶⁵ (MALIN, 2005, p. 7).

A masculinidade em crise, enquadrada na figura de Clinton, revelava que a realidade havia mudado. As fundações estruturais de uma masculinidade tradicional deixam de existir. Os Estados Unidos e o mundo mudaram. Aspectos como independência econômica, domínio no âmbito doméstico, mobilidade geográfica já não são mais seguros, são componentes que se desintegraram. O local de trabalho já não é o mesmo. Empregos, que antes eram destinados a homens brancos, a partir de então podem ser realocados a outras partes do globo, podendo ser assumidos por mulheres e outras minorias. Em outras palavras, o homem branco já não se encontrava em posição de segurança, embora o local de trabalho tenha se tornado um dos últimos refúgios dessa masculinidade. O futuro, para esses homens também não parece otimista.

O declínio financeiro é agora mais comum do que a ascensão financeira para os americanos na casa dos vinte anos. A maioria dos americanos nasceu em subúrbios nas décadas de 1950 e 1960 nunca ganhará o suficiente para comprar casas similares àqueles em que cresceram. Agora são necessárias duas rendas para prover o mesmo nível de vida que uma renda era capaz de oferecer há duas gerações. Essa geração pode se tornar a primeira na

⁶⁵ Broken yet Strong, sensitive but tough, Clinton was the model of a conflicted masculinity characteristic of the 90's. sensitive to our pain, but tough on crime; wealthy graduate of Yale, but down-home Arkansas boy; Clinton's persona remained a bundle of conflicts that variously embraced and overturned different stereotypes of American masculinity. Clinton's masculinity was thoroughly conflicted – embracing a kind of new, sensitive, nontraditional masculinity at the same time that it sought to demonstrate a powerful, thoroughly established sense of “real American manhood”.

história dos Estados Unidos a deixar os seus filhos mais pobres do que eles mesmos.⁶⁶ (KIMMEL, 1996, p. 299).

Não tardou para a América buscar novamente seus heróis e tentar reestabelecer uma velha e tradicional masculinidade. Os ataques em 11 de Setembro de 2001 fizeram suscitar um novo anseio por uma masculinidade agressiva e dominante. Como acontecera com Reagan, o país exigia um novo herói *cowboy*, que pudesse refletir as esperanças da nação. Ao assumir tal postura, George W. Bush, embora tenha feito um primeiro mandato medíocre, consegue se reeleger.

O imaginário do super-herói não está apenas confinado às páginas dos quadrinhos. Esses ícones nacionais são proeminentemente apresentados na cultura popular e conseguem até entrar nos discursos políticos. Nos primeiros dias após os ataques de 11 de setembro, o presidente George W. Bush assumiu uma postura belicosa contra aqueles que ele classificou como “eixo do mal”. [...] Bush buscou políticas militares e de segurança que foram denominadas por críticos como violações à constituição e às leis internacionais. Apoiadores, no entanto, louvavam esses homens como salvadores da nação.⁶⁷ (HOGAN, 2009, p.87).

Os discursos que se seguiram dias após os ataques estabeleciam uma retórica dicotômica, em que a América era boa, e os inimigos, maus. Estes foram caracterizados como brutais, fanáticos, selvagens, incivilizados e malignos, ao mesmo tempo em que os EUA se pintavam semanticamente como pacíficos, justos, trabalhadores e inocentes. A perseguição racial que se sucedeu nos anos vindouros, através do *Patriot Act*⁶⁸, levou milhares de muçulmanos à detenção ou ao interrogatório. Todo esse aparato levou o país a seguir uma narrativa menos inclusiva da nação, e mais uma vez na história o país tinha “[...] um presidente cowboy, outra

⁶⁶ Downward mobility is now more common than upward mobility for Americans in their twenties. Most Americans born in the suburbs in the 1950s and 1960s will never earn enough to afford to buy the houses they grew up in. It now takes two incomes to provide the same standard of living that one income provided less than two generations ago. This generation may be the first in U.S history that will leave its children poorer than itself.

⁶⁷ Superhero imagery has by no means been confined to the pages of comic books. These national icons feature prominently throughout popular culture and even make their way into political discourse. In the wake of the attacks of September 11, 2001, for instance, President George W. Bush took a bellicose stand against those he labelled “evildoers”. [...] Bush pursued military and security policies that critics claimed violated both the US Constitution and international law. Supporters, however, praised these men-of-action as national saviors.

⁶⁸ Lei assinada pelo presidente George W. Bush que autorizava a detenção de indivíduos considerados “possíveis” terroristas sem autorização judicial ou processo legal, além de permitir interceptar comunicações privadas sem mandato judicial.

geração de soldados, outro “inimigo selvagem” para lutar com a benção de um verdadeiro Deus⁶⁹” (HOGAN, 2009, p. 90).

Quando Barack Obama assumiu a presidência, uma de suas promessas era acabar com a intervenção militar no Afeganistão e trazer as tropas para casa. Obama conseguiu eliminar o algoz Osama Bin Laden, mas as tropas permaneceram no Oriente Médio. Seu mandato redefiniu a posição social das masculinidades marginalizadas. Negros, hispânicos e outras minorias étnicas assumiram um papel de destaque, mesmo que apenas retoricamente. Já com a eleição de Donald Trump para presidente, todo o discurso de pluralismo e multiculturalidade desaba. As promessas de Trump incluem criar um muro para impedir que os “sujos” mexicanos entrem no país e banir a entrada de indivíduos muçulmanos. Trump quer criar uma América para os americanos brancos, heterossexuais e de classe alta. Sua personalidade bélica e agressiva em relação às mulheres (já foi acusado de assédio sexual por uma dezena de mulheres), aos grupos étnicos, aos homossexuais e aos pobres sempre foi notória, e ele nunca poupou suas palavras em público. Mesmo assim, uma enorme parcela de americanos o elegeu presidente.

É possível perceber que os Estados Unidos se encontram divididos. A identidade nacional e a visão de uma masculinidade estão em crise. A divisão se dá no âmbito social e nas relações de poder: uns querem abraçar as características multiculturais e de gênero, outros querem manter o poder concentrado em uma masculinidade hegemônica centrada no homem branco, heteronormativo e de classe social média ou alta. O futuro para esse embate é incerto, pois, como foi visto neste subcapítulo, as relações de poder e a masculinidade hegemônica não são estáticas, elas variam ao longo da história. Mas há uma recorrência, e, sempre que se encontra em crise, o país busca uma imagem que lembra o herói da nação. Não seria surpresa se o próximo presidente fosse um *cowboy*.

A próxima seção desta pesquisa destinar-se-á à análise das masculinidades indígenas nos Estados Unidos. Não há dúvidas de que os nativos americanos sofreram e ainda sofrem duras penas pelas mãos do governo americano. Os indígenas foram forçados inúmeras vezes a modificarem suas próprias culturas e isso

⁶⁹ Another cowboy president, another generation of soldiers, another “savage enemy” to fight against with the blessings of one true god.

inclui, definitivamente, as políticas de gênero. Será enfocada a masculinidade indígena, que sofre alterações desde o período colonial até a contemporaneidade, além da análise do papel da masculinidade na comunidade indígena e como a influência de uma masculinidade hegemônica branca desestabiliza as relações sociais dessas comunidades. Também será abordado como as representações das masculinidades indígenas se dão na cultura ocidental e como essa “visão de fora” constrói o imaginário sobre a cultura do Outro.

3.2 MASCULINIDADES INDÍGENAS

Da mesma forma que os estudos feministas ultrapassam substancialmente a produção teórica dos estudos sobre a masculinidade – e com todo direito a fazê-lo -, os estudos sobre as lutas das mulheres indígenas nos EUA e no Canadá acerca de gênero, condições sociais e econômicas superam, e muito, as pesquisas relacionadas às masculinidades indígenas. De fato, estudos sobre os homens e as masculinidades indígenas são raros. Talvez isso se deva ao fato de que “o ativismo, e até mesmo a vontade política, relacionados aos assuntos dos homens indígenas, são ainda muito escassos, e como resultado há poucas políticas e programas sociais desenvolvidos para os homens indígenas”⁷⁰ (INNES; ANDERSON, 2015, p. 3). Esse aspecto torna esta pesquisa relevante, já que é um tópico e um campo inexplorado.

As masculinidades indígenas foram violentamente alteradas pela força da colonização. Todo um sistema social de poder e gênero foi modificado pela imposição de um patriarcado heteronormativo e de supremacia branca. Esta influência ocasionou o desmembramento cultural de praticamente todas as nações indígenas que sobreviveram ao genocídio causado pela colonização inglesa e pela norte-americana. A força colonizadora desestabilizou as posições sociais de homens, mulheres, anciões e crianças indígenas dentro de suas próprias comunidades. Hoje em dia,

⁷⁰ The fact that there is little activism or political will to address Indigenous men’s issues, and as a result there are very few policies or social programs designed for Indigenous men.

muitas destas comunidades, através do estudo e da pesquisa, buscam descolonizar-se e reestabelecer suas antigas tradições e culturas, mas ainda encontram muitas dificuldades. Talvez a mais grave se dê no aspecto que concerne ao preconceito racial e de gênero que essas comunidades continuam sofrendo depois de séculos de abusos e explorações. Esse preconceito assume sua primeira faceta na forma da violência, e através dos dados é possível perceber que o genocídio ainda não acabou.

Entre 1997 e 2000, homens indígenas foram vítimas de homicídios duas vezes mais do que mulheres indígenas, quase sete vezes mais do que homens brancos, e quinze vezes mais do que mulheres brancas. [...] Tipicamente, homens indígenas são comparados com homens brancos e mulheres indígenas com mulheres brancas. Uma comparação entre homens indígenas e mulheres não indígenas revela o alto nível de violência com que os homens indígenas se deparam comparado ao nível de violência encontrado por mulheres brancas. Isso é importante, já que a percepção de muitos é de que as mulheres brancas se deparam com um risco maior de sofrer algum tipo de violência.⁷¹ (INNES; ANDERSON, 2015, p. 7).

Além dos dados relacionados a crimes, as condições dos homens indígenas se assemelham, e muito, às condições das mulheres indígenas. Além de viverem em circunstâncias similares às das mulheres de suas comunidades, os homens indígenas também se deparam com os mesmos problemas relacionados à raça e gênero com que outros homens *de cor* nos Estados Unidos se deparam.

As estatísticas acerca da violência contra os nativos indicam que esses homens têm um risco maior em assumir um estilo de vida negativo, em que violência, vícios e encarceramento fazem parte da rotina e estão ligados aos temas de raça e gênero. Aqui, uma ideologia patriarcal de supremacia branca legitimada pelas instituições como família, escola, governo, mais os sistemas de comunicação criam uma imagem do homem indígena que não condiz com a realidade. Essa ideologia coloca os homens, em geral, em uma posição de poder elevada. O homem indígena não é visto como vítima, mas como possível malfeitor; não é visto como alguém que precisa de apoio e suporte, mas como aquele que dá apoio e suporte. Esse tipo de percepção perpetuado pela natureza hegemônica dos discursos acaba sendo aceito e

⁷¹ Between 1997 and 2000 Indigenous men were victims of homicide nearly two and a half times more than Indigenous women, almost seven times more than white men, and over fifteen times more than white women. [...] Typically, Indigenous men are compared to white men and Indigenous women to white women. A comparison between Indigenous men and non-Indigenous women shows the high level of violence Indigenous men face compared to the level of violence encountered by white women. This is significant, as the perception by many is that white women face a higher risk of violence.

internalizado pela maioria dos homens indígenas, como um reflexo da colonização de suas terras, corpos e espíritos (INNES; ANDERSON, 2015, p. 10).

Dessa maneira, a mesma ideologia disseminada por uma masculinidade hegemônica que subordina os homens indígenas faz com que esses homens exerçam o mesmo tipo de poder em relação a mulheres indígenas, mulheres *de cor*, e homens indígenas que não possuem uma identidade heteronormativa. Ou seja, as relações de poder na esfera das diferenças de gênero na mentalidade indígena hoje são muito similares àquelas defendidas pela masculinidade hegemônica. Os ideais de uma ideologia de masculinidade hegemônica definem o que os homens devem fazer para alcançar e manter uma posição de privilégio masculino. Nessa lógica, muitos homens indígenas aceitam e incorporam esses ideais, mesmo que, ao fazê-lo, também se submetam a uma hierarquia, em que suas masculinidades são subordinadas e marginalizadas ao patriarcado branco, já que o privilégio masculino designado ao indígena é subordinado ao privilégio do homem branco. Assim, a única forma de obter tal privilégio é exercer opressão sobre aqueles que estão em uma relação de poder inferior a eles. “As masculinidades coloniais alcançaram um controle violento e substituíram sistemas de gênero únicos entre os povos indígenas”⁷² (MORGENSEN, 2015, p. 38). Essa característica vai contra toda uma cultura plural de gênero e de relações de gênero que fazia parte das comunidades indígenas nos Estados Unidos, como é o caso do indivíduo “invertido” ou “dois-espíritos” na cultura tradicional de muitas nações indígenas.

Em muitas culturas indígenas nos Estados Unidos, a tradição dos dois-espíritos permitiu a indivíduos expressarem inclinações alternativas de gênero ao adotarem o trabalho, o comportamento e a forma de se vestir do outro sexo. A presença dos dois-espíritos simboliza a saúde e a harmonia de suas sociedades, porque pensava-se que eles combinavam poderosas forças masculinas e femininas em uma única pessoa. Por causa de sua harmonia interna, os nativos de dois-espíritos eram designados a papéis culturais únicos baseados em suas dádivas espirituais e suas habilidades de mediação: eles são frequentemente artistas, visionários, curandeiros, negociadores e conselheiros matrimoniais.⁷³ (HUGHES, 1999, p. 32).

⁷² Colonial masculinities arose to violent control and replace distinctive gender systems among Indigenous peoples.

⁷³ In many Native America cultures, two-spirit traditions have allowed individuals to express alternative gender inclinations by adopting the work, behavior, and dress of the other sex. The presence of two-spirits signifies the health and balance of their societies, for they are thought to combine powerful male

No âmbito cinematográfico, são raros os casos em que o sujeito invertido aparece. Caso exemplar se dá no filme *Pequeno Grande Homem* (PENN, 1970), quando a personagem *Cavalo Pequeno* se veste como mulher, assume comportamentos femininos e é visto com grande consideração e admiração pelos outros membros da comunidade (Figura 12).

Figura 12: Cavalo Pequeno, indígena invertido



Fonte: *Peque Grande Homem* (PENN, 1970)

Essa divisão que escapa à dicotomia entre homem e mulher foi razão de estranhamento para os colonizadores, já que eles precisavam de um sistema similar ao Europeu para poder subjugar os nativos.

Feministas indígenas e críticos dos dois-espíritos demonstraram que o sistema de gêneros indígena pareceu ao europeu como sendo ambíguo e aberrante. Acadêmicos indígenas revelam que, quando encontraram uma autoridade e liderança complementar entre homens e mulheres indígenas, os europeus a encararam como uma barreira ou ameaça para a imposição das regras heteropatriarcais através dos meios econômicos, políticos e religiosos.⁷⁴ (MORGENSEN, 2015, p. 42).

Os europeus, e mais tarde os colonos norte-americanos, rejeitaram o reconhecimento dos povos indígenas no que se referia às práticas sociais de gênero não binárias, já que muitas nações indígenas reconheciam um terceiro ou quarto

⁷⁴ Indigenous feminist and Two-Spirit critics demonstrate that Indigenous gender systems appeared to Europeans to be ambiguous and aberrant. Indigenous scholars show that when Europeans encountered the complementary of Indigenous women's and men's authority and leadership, they perceived it as a barrier or threat to imposing heteropatriarchal rule via economic, political, or religious means.

gênero, e a prática sexual entre indivíduos do mesmo sexo não eram condenadas. Os colonizadores logo iniciaram uma prática violenta de regras coloniais em relação à heteronormatividade, o que pode ser chamado de “genericídio”: prática que punia e pretendia eliminar os papéis de gênero culturalmente tradicionais nas culturas indígenas (MORGENSEN, 2015, p. 42).

A característica das nações indígenas em aceitar três ou quatro diferentes representações de gênero está ligada à distribuição de poder de forma complementar dessas sociedades. “Os lares Mesoamericanos eram unidades sociais organizados de forma solta, cujos membros eram compelidos a se relacionar entre si e a comunidade através de responsabilidades compartilhadas” (SNEIDER, 2015, p. 63). Em outras palavras, a divisão e as práticas sociais de gênero em inúmeras nações indígenas estava relacionada a uma necessidade de reciprocidade e complementariedade.

A complementariedade não reforça binarismos restritos, mas, sim, reconhece responsabilidades comunais especificamente delineadas através do gênero; desde que os indivíduos contribuam para a sua comunidade, a sua sexualidade em relação ou a classificação de seu gênero é completamente irrelevante.⁷⁵ (SNEIDER, 2015, p. 63).

De forma geral, uma das manifestações do mimetismo das masculinidades indígenas em relação às masculinidades colonizadoras invasoras foi o expurgo do feminino do domínio do masculino. Estabelecendo, portanto, a mesma dicotomia de gênero em que uma visão colonizadora heteronormativa se baseava.

Os discursos coloniais normalmente alinham a masculinidade indígena a traços femininos. Em comparação a uma masculinidade europeia que tudo sabe, a masculinidade indígena, a sexualidade e a razão indígena eram descritos como apaixonados, determinados pelos sentidos, irracionais, intuitivos, provocativos e extravagantes.⁷⁶ (HOKOWHITU, 2015, p. 85).

⁷⁵ Complementarity does not enforce strict binaries but, rather, recognizes specifically delineated gender-based communal responsibilities; as long as individuals contribute to the community, their sex in relation to or as classified by their gender is ultimately irrelevant.

⁷⁶ Colonial discourses often aligned Indigenous masculinity with feminine traits. In comparison to an all-knowing and reasoned European masculinity, Indigenous masculinity, sexuality, and reason was described as passionate, determined by the senses, irrational, intuitive, provocative, and whimsical.

A masculinidade indígena que surge após o contato com os colonos era uma masculinidade que se distanciava da cultura tradicional das nações indígenas. Após o contato, muitas comunidades de nativos norte-americanos abraçaram ideais de heterossexualidade, homofobia e patriarcado. Essas mudanças romperam completamente com a filosofia de complementariedade e harmonia de gênero nessas comunidades. O patriarcado, por exemplo, exigia uma posição hierárquica superior do homem (heterossexual) em relação à mulher - e homens e mulheres que não seguiam um papel de gênero heteronormativo-, e isso trouxe violência, além do controle sobre os corpos e mentes femininos. Eles fizeram essas coisas através de práticas de gênero chamadas de “feminilidade enfatizada, em que os interesses e desejos de uma masculinidade hegemônica são acomodados, prevenindo outras feminilidades de ganhar articulação cultural (CHENG, 1999, p. 297).

Não há dúvidas de que o processo colonizador, além de dizimar milhões de vidas, transformou a cultura e as práticas de gênero das nações indígenas nos Estados Unidos. Depois da década de 1960 e do movimento dos Direitos Civis, a comunidade indígena começou a utilizar seu ativismo político para conscientizar suas comunidades. Um dos temas levantados é o questionamento de como suas identidades serviram para corroborar e fortalecer o legado colonial que coloca os nativos como grupos e masculinidades subordinadas e marginalizadas. Hoje em dia, há avanços significativos nestas comunidades para reestabelecer e regenerar suas culturas e visões de mundo. Os papéis de gênero plurais e de complementariedade, que foram silenciados pelos colonizadores, começam a voltar a aparecer (INNES; ANDERSON, 2015, p. 11). O esforço para descolonizarem-se é longo e árduo, mas buscar a resposta em suas próprias tradições parece ser o caminho certo.

Um dos aspectos mais complicados dessa descolonização não reside apenas na reconquista da sua cultura e sua identidade nas comunidades; a dificuldade se encontra em como descolonizar suas imagens e representações na própria cultura estadunidense. Por gerações, suas vozes foram vocalizadas por homens brancos. Isso acontece desde o início da literatura nacional, passando pelos romances baratos do final do século XIX, às revistas em quadrinho, ao cinema de faroeste, aos livros didáticos, às músicas folclóricas e populares, em séries de televisão e no universo da propaganda.

O discurso do ventriloquismo é construído em volta da metáfora colonialista de assumir o que é usável do colonizado ou subalterno. Nesse caso, é a voz do colonizado desencarnado, arrancado de seu referente original, que é utilizada. Para ser efetivo, o ventriloquismo deve criar uma total ilusão de que é o “outro” que está falando, enquanto ele ou ela, de fato, permanece calado. Os efeitos do ventriloquismo é normalizar o silêncio, bem como estabelecer a missão colonizadora e o poder que ela pressupõe.⁷⁷ (BRIÈRE, 2011, p. 1202).

Nas representações da cultura sobre os povos indígenas, é possível distinguir três personagens: o guerreiro sanguinário, o bom selvagem e o índio iluminado. Essas três personagens que habitam o imaginário ocidental, seja através de filmes, literatura ou televisão, são imensamente marcadas por sua masculinidade, mesmo que elas habitem os extremos da categoria, e são também marcados por políticas de gênero em que o patriarcado estabelece discursos e identidades possíveis para os índios. Em relação à masculinidade, o indígena retratado como o guerreiro sanguinário carregava características de uma hipermasculinidade, beirando o animalesco, já a imagem de bom selvagem e a do índio iluminado tinham atributos femininos: eram ligados à natureza, subalternos e inocentes.

Durante séculos, o governo americano utilizou a imagem do nativo americano como guerreiro sanguinário para justificar o aparato colonizador. O indígena era visto como uma ameaça à civilização, já que ele era retratado como pré-histórico, cruel, violento e possível esturpador de mulheres brancas (imagem que também seria relacionada com os escravizados negros).

Até mesmo quando a Guerra Civil causou imenso derramamento de sangue nas batalhas entre o norte e o sul, os índios ainda eram classificados como os sanguinários. Nos jornais das últimas décadas do século XIX, os indígenas apareciam, principalmente, como pessoas engajadas em lutar. Os índios das grandes planícies eram caracterizados pela cultura norte-americana como destemidos, impiedosos e guerreiros. Os indígenas estiveram presentes em todas as áreas geográficas dos assentamentos brancos entre o século XVII e XVIII nos EUA, mas no século XIX a nova doutrina de destino manifesto e sua determinação em espalhar a autoridade do governo estadunidense de costa a costa conduziu os políticos e outros cidadãos a definirem os indígenas como empecilhos ao progresso. Os Estados Unidos, então, tratando os indígenas como inimigos em específicas reservas de terra, onde eles não

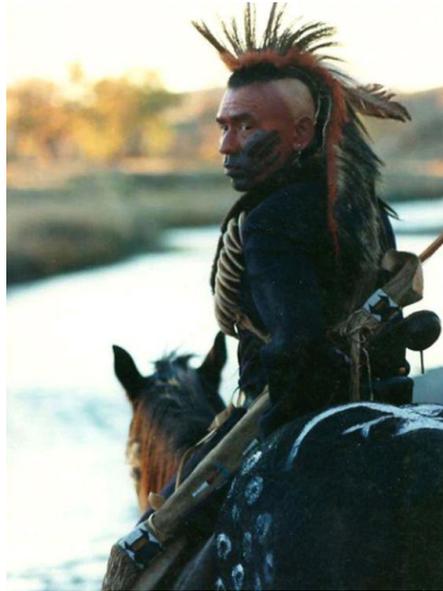
⁷⁷ The discourse of ventriloquism is constructed around the colonizing trope of taking that which is usable from the colonized or subaltern. In this case it is the colonized's disembodied voice, cut from its original referent, which is used. To be effective, ventriloquism must create a total illusion that the “other” is speaking while he or she actually remains voiceless. Its effect is to normalize that silence as well as the colonizing mission and the exercise of power that it presupposes.

iriam impedir o sucesso do homem branco na fronteira.⁷⁸ (CROMLEY, 1996, p. 265).

A representação dos indígenas como sanguinários não se restringe ao governo norte-americano e aos jornais dos séculos passados, pois essa representação ainda é muito recente e, em muitos casos, persiste até os nossos dias. No cinema de faroeste, por um período de mais de trinta anos, basicamente entre as décadas de 1930 e final de 1960, quase que exclusivamente, o indígena era retratado como inimigo selvagem e bárbaro, atacando homens, mulheres e crianças. Clássicos como *No Tempo das Diligências* (FORD, 1939), *O Intrépido General Custer* (WALSH, 1941), e *Ardida como Pimenta* (BUTLER, 1953) retratam os indígenas como seres irracionais, incivilizados e desumanos. Em outros casos, no cinema contemporâneo, o herói se afilia a alguma nação indígena – normalmente essa nação representará o indígena e sua comunidade como civilizados e diplomáticos – e seus inimigos, nativos de outras nações indígenas, representarão grupos no estereótipo de selvagem sanguinário. Esse é o caso de *Dança com Lobos* (COSTNER, 1990) e *Pequeno Grande Homem* (PENN, 1970). Coincidentemente, nesses dois filmes, o inimigo em comum é o povo indígena *Pawnee*, representado como um grupo de selvagens que desejam apenas a desgraça e a morte, enquanto o povo *Sioux*, em *Dança com Lobos* (Figura 13), e *Cheyenne*, em *Pequeno Grande Homem*, se assemelham a uma visão de mundo mais igualitária e de respeito ao próximo. Nesse aspecto, é possível perceber que nem os filmes que reivindicam uma leitura dissonante da cultura patriarcal escapam da mesma visão de mundo. Ou seja, é necessário utilizar os “velhos” argumentos para estabelecer um novo discurso.

⁷⁸ Even as the Civil War caused unfathomable bloodshed in battles between North and South, Indians could be fingered as the bloodthirsty ones. In newspapers from the later decades of the nineteenth century, Indians appeared principally as people engaged in fighting. The Indians of the Great Plains were characterized for mainstream American culture as fearless, merciless, and warlike. Indians had been present in all the geographical areas of white settlement of the United States in the seventeenth and eighteenth centuries, but in the nineteenth century the new doctrine of manifest destiny and its aim to spread the authority of the United States government from coast to coast led politicians and other citizens to define Indians as impediments to progress. The United States, treating Indians as enemies, relocated them to specific reservations of land where they would no hamper white success on the frontier.

Figura 13: Guerreiro inimigo *Pawnee*



Fonte: *Dança com Lobos* (COSTNER, 1990)

A imagem do guerreiro sanguinário ainda é encontrada em desenhos animados, filmes e até mesmo como logotipo. O governo norte-americano ainda utiliza esse estereótipo nomeando os seus mísseis *Tomahawk*, que têm grande capacidade de destruição.

O guerreiro sanguinário pode ser visto no uso dos nomes e imagens dos nativos norte-americanos por times esportivos – *Atlanta Braves* (Figura 14), *Washington Redskins* (Figura 15), *Kansas City Chiefs* (Figura 16) e *Cleveland Indians* (Figura 17) – que fazem uso das imagens dos indígenas norte-americanos como objetos centrais no marketing de seus times. Essas imagens reforçam o conceito de seus times como um grupo de guerreiros sanguinários.⁷⁹ (GREEN, 1993, p. 324).

⁷⁹ The Bloodthirsty Savage can be seen in the use of Native American names and images by sports teams. Several professional sports teams – the Atlanta Braves, the Washington Redskins, The Kansas City Chiefs, and the Cleveland Indians – make images of Native American central to the marketing of their teams. These images reinforce the conception of these teams as a bloodthirsty group of warriors.

Figura 14: Logo do time *Atlanta Braves*

Fonte: <https://www.mlb.com/braves>

Figura 15: Logo do time *Washington Redskins*

Fonte: <http://www.redskins.com/>

Figura 16: Logo do time *Kansas City Chiefs*

Fonte: <http://www.chiefs.com/>

Figura 17: Logo do time *Cleveland Indians*

Fonte: <https://www.mlb.com/indians>

Por outro lado, as imagens dos nativos americanos como o Bom Selvagem e o Índio Iluminado serão mais comuns depois da década de 1960. De certa forma, como o governo norte-americano já havia, praticamente, dizimado a cultura indígena, representá-los não como guerreiros sanguinários, mas como um grupo de pessoas a-históricas, em ligação quase espiritual com a natureza e com a terra, inocentes e imunes à civilização, era uma tentativa de mistificá-los e de os transformar em mitos da nação. Essas imagens proliferaram em filmes, desenhos animados, na cultura hippie (que reconhecia na cultura indígena um meio de vida exemplar), revistas em quadrinhos, propaganda e na música popular.

Quando a selvageria indígena, antes retratada pela cultura, foi domesticada, os indígenas passaram a ser representados com características mais femininas. O exemplo mais notório se dá com Pocahontas: “A história de Pocahontas, em termos

de crítica pós-colonial, representa o casamento entre colonizador e colonizado”⁸⁰ (BARINGER, 1999, p. 42). Na versão apresentada pela animação dos estúdios de Walt Disney (Figura 18), Pocahontas enamora-se do Capitão John Smith e faz tudo para ficar com ele, representando o Bom Selvagem como um exótico pacificador, enfrentando a sua própria cultura pelo amor do homem branco. A versão histórica de Pocahontas, no entanto, é um pouco diferente: ela salva o Capitão Smith de ser morto pelos membros de sua comunidade na idade de doze anos. Logo após, é capturada e levada a Jamestown, onde se converte ao cristianismo, casa com um homem mais velho, tem herdeiros mestiços, é levada para a Europa e morre aos vinte e dois anos após contrair um vírus. “Na terminologia da teoria pós-colonial, ela tem uma morte pela contaminação do cruzamento de culturas” (BARINGER, 1999, p. 45).

Na mitologia norte-americana, Pocahontas também representa o consentimento indígena quanto à presença dos europeus em suas terras. Nessa perspectiva, o indígena é submisso, e o contato e a harmonia com a natureza são representados de maneira extrema (Pocahontas conversa com os animais), a espiritualidade dos nativos é exacerbada, enfim, contém todos os clichês do Bom Selvagem e do Indígena Iluminado.

Figura 18: Pocahontas e Capitão John Smith se conhecendo.



Fonte: *Pocahontas* (GABRIEL; GOLDBERG, 1995)

No cinema de faroeste, o mesmo acontece depois da década de 1960. Muitos fatores entram em jogo: o movimento dos Direitos Civis e a exigência, por parte dos

⁸⁰ The Pocahontas story, in terms of a postcolonial critique, represents the marriage of the colonizer with the colonized.

indígenas, da preservação da sua cultura; e uma ideologia antimilitar e antigovernamental ganha força entre a população estadunidenses, juntamente com o movimento hippie, que prega o amor e a não guerra. Nesse período, o indígena começa a desaparecer dos filmes de faroeste e, quando aparece, não é o vilão, mas vítima ou companheiro de viagem. Também nesse período, uma característica na representação do indígena torna-se constante: ele não é mais hipermasculinizado ou selvagem, mas possui características mais femininas e espirituais. Podemos perceber isso em filmes como *Josey Wales: Um Fora-da-lei* (EASTWOOD, 1976). Nessa película, a personagem Josey Wales une-se a um velho nativo americano chamado Lone Watie (Figura 19). O indígena, último sobrevivente de uma comunidade Cherokee, vaga pelo território vestido como Abraham Lincoln, para mostrar que é civilizado. Lone Watie é uma vítima, está velho e possui sabedoria espiritual conectada aos elementos da natureza. No diálogo que segue, é possível perceber como a sua comunidade foi enganada e transformada pelo governo americano:

Josey Wales: Não é fácil apanhar um índio pelas costas.

Lone Watie: Sou um índio, é verdade. Mas aqui na Nação, chamam-nos a tribo civilizada. Chamam-nos civilizados, porque é fácil apanharem-nos pelas costas. Há anos que os homens brancos nos apanham pelas costas. (EASTWOOD, 1976)

Figura 19: O velho indígena *Cherokee* Lone Watie usando roupas parecidas com as de Abraham Lincoln.



Fonte: *Josey Wales: Um Fora-da-lei* (EASTWOOD, 1976)

No universo das propagandas e bens de consumo, a imagem do indígena ainda é prolixa. Muitos produtos estão relacionados ao imaginário indígena. O Nobre Selvagem e sua ligação com a natureza, sua pureza e a sua “negação” com o mundo industrializado serve como ponte de significações morais que se acoplam a produtos (GREEN, 1993, p. 328). A embalagem dos produtos alimentícios da empresa *Land O'lakes* (Figura 20) retrata uma indígena no meio da natureza, oferecendo um pote de manteiga. Assim, seus produtos carregam os significados mencionados, ou seja, são mais naturais. Em outro caso, o *Jeep Cherokee* (Figura 21) é capaz de se misturar ao ambiente, é uma máquina que pertence à natureza e a seus desafios. Na propaganda referente à Figura 21, é possível ver o Jeep Cherokee nas planícies norte-americanas, o mesmo cenário associado aos indígenas do cinema de faroeste.

Figura 20: Embalagem de manteiga da Land O'lakes

Figura 21: Propaganda do Jeep Cherokee



Fonte: google imagens



Fonte: google imagens

A utilização dos indígenas norte-americanos, seja em filmes, televisão, revistas em quadrinhos, jogos de vídeo game ou propaganda, ainda é uma representação do colonizador sobre o colonizado. Nas últimas décadas do século XX, o indígena tem tentado modificar esses estereótipos ao representar a si mesmo. Na literatura, há exemplos muito importantes com autores renomados como: Sherman Alexie, Leslie Marmon Silko, N. Scott Momaday e Janet Campbell Hale, os quais descolonizam as representações do patriarcado cultural e reivindicam a posição de se autorrepresentar.

Um fenômeno mais recente é o surgimento do cinema indígena, tanto nos Estados Unidos como no Canadá e na Nova Zelândia. Esse cinema é criado, escrito, dirigido e atuado por nativos. A audiência tem, pela primeira vez, uma visão da cultura indígena, por um olhar de dentro da cultura. Filmes como *Smoke Signals* (EYRE, 1998) e *Powwow Highway* (WACKS, 1989) mostram a realidade social e os problemas contemporâneos nas reservas indígenas, como pobreza, desestruturação familiar e alcoolismo.

A próxima sessão deste capítulo destinar-se-á à análise das masculinidades no cinema de Hollywood e como o contexto histórico e as políticas internas e externas do governo norte-americano ajudaram a moldar os discursos de uma masculinidade hegemônica.

3.3 AS MASCULINIDADES NO CINEMA DE HOLLYWOOD

Para reconhecer o gênero como um padrão social, é preciso entendê-lo não apenas como um produto da história, mas também como um produtor da história (CONNELL, 1995, p. 81). A mesma lógica se aplica ao cinema e como ele é reflexo da história nas representações de gênero, mas mais importante, ele serve como uma autenticação do patriarcado e de uma masculinidade hegemônica.

Os filmes hollywoodianos³ foram particularmente eficientes na construção de mocinhas ingênuas e mulheres fatais, de heróis corajosos e vilões corruptos e devassos. A escolha de atores e atrizes, roteiros, cenários, música, guarda-roupa, recursos de iluminação, som, cortes e tomadas, enfim, toda a parafernália da linguagem cinematográfica era mobilizada para representar tais posições, para dirigir o olhar, construir simpatias e repúdios. As plateias aprendiam a decodificar essa linguagem, torciam pelo sucesso ou pelo fracasso dos personagens, identificavam-se com eles ou os rejeitavam. Essas representações se modificaram ao longo dos tempos, multiplicaram-se e se tornaram, hoje, menos dicotômicas, mais complexas e matizadas. (LOURO, 2008, p. 83)

No que concerne à masculinidade no cinema de Hollywood, é possível afirmar que ela não é uma representação estável e que a representação de uma posição hegemônica de um modelo particular de masculinidade é sempre contestável, e que

um tipo de masculinidade, em determinado momento histórico, sempre será mais exaltado do que o outro. O cinema, dessa forma, é um caminho relevante para identificar como os Estados Unidos da América viam e retratavam as suas masculinidades hegemônicas, subordinadas, cúmplices e marginalizadas no século XX e XXI.

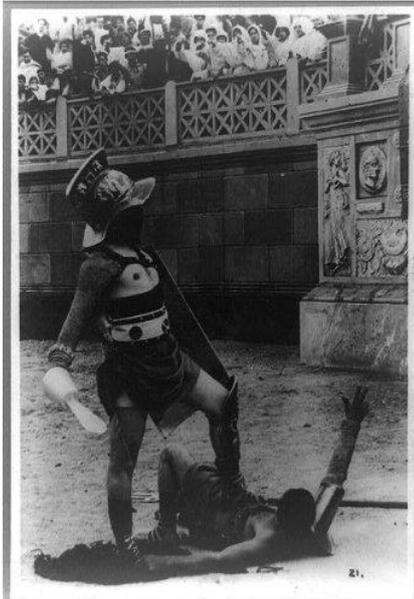
Quando um corpo se transforma em fato social graças aos poderes do cinema, ele se torna experiência de todos e de cada um, intensificando sua percepção, e adquire a potência de cristalizar e de dizer as expectativas, os medos ou os valores de uma sociedade. Um corpo se faz *punctum* de um tempo histórico e de um espaço social, trazendo em sua força (viril) ou em sua fraqueza (a “desvirilização”) o poder de engendrar uma representação de si coletiva. (BAECQUE, 2013, p. 519).

Há hoje um enorme e significativo corpo de estudo dedicado à crítica feminista no cinema, estudos que revelam que, para as mulheres, é realmente difícil não se sentir implicada e influenciada pelo sistema representacional de Hollywood. Sistema que as objetifica e transformando-as apenas em objeto do desejo do universo masculino, além de removê-las de qualquer poder agenciador masculino (COHAN; HARK, 1993, p. 1). Esses estudos estavam interessados em entender as implicações políticas e ideológicas nas representações das mulheres oferecidas pelo cinema. Essas pesquisas concluíram que os mecanismos representacionais do cinema são profundamente patriarcais. Entretanto, o sistema complexo e cultural no qual Hollywood tem investido historicamente na construção do masculino e nas transformações de uma masculinidade hegemônica tem sido minimamente estudado, embora funcione na mesma lógica. “É, portanto, muito raro encontrar análises que procurem especificar em detalhes, em relação a filmes em particular ou a grupos de filmes, como a masculinidade heterossexual é inscrita e quais são os mecanismos, pressões e contradições dessa inscrição” (NEALE, 1993, p. 9).

Na história do cinema, o primeiro arquétipo de virilidade e de masculinidade surge na Itália, na forma do *forzuto*, um personagem atlético, musculoso e hercúleo. O *forzuto*, na época, era o equivalente masculino da diva e aparece primeiramente em filmes como *Quo Vadis?* (GUAZZONI, 1913) e *Cabiria* (PASTRONE, 1914) nas figuras de gladiador e guerreiro, respectivamente (Figuras 22 e 23). Filmes com esse tipo de herói ganharam um gênero próprio nos primórdios do cinema. Os músculos são os atores, e os papéis mais comuns eram os de soldado, gladiador, atletas e o próprio Hércules. No cinema italiano das décadas de 1910 e 1920, o *forzuto* contribuiu para

uma ideologia de determinação racial de uma Itália Nacionalista e depois fascista (BAECQUE, 2013, p. 524). Esse personagem aparecerá em filmes hollywoodianos apenas nas décadas de 1980 na pele de atores como Sylvester Stallone e Arnold Schwarzenegger, seus músculos e personagens terão papel fundamental na ideologia política e nas ideologias que regimentam as masculinidades.

Figura 22: Gladiador musculoso



Fonte: *Quo Vadis?* (GUAZZONI, 1913)

Figura 23: O escravo hercúleo Maciste



Fonte: *Cabiria* (PASTRONE, 1914)

No cinema de Hollywood, a primeira figura masculina a fazer enorme sucesso também vem da Itália na figura de Rudolph Valentino, que encarnava a figura exótica do estrangeiro (Figura 24). Seus personagens variavam entre o arquétipo do amante latino ao exótico homem do oriente. Apesar de sua carreira curta no cinema (apenas oito anos), Valentino immortalizou-se como um símbolo da masculinidade na década de 1920.

Seus atributos fazem sua glória e determinam o padrão de virilidade: perfil carnudo com apêndice nasal fortemente estruturado, olhar negro reforçado por uma maquiagem escura, sobrancelhas grossas e desenhadas, cabelos alisados pelo gel e, por vezes, uma pequena pecha sobre a têmpora. Uma constante tensão corporal lhe confere um busto reto e rígido e eleva geralmente seu queixo. (BAECQUE, 2013, p. 527).

Figura 24: A masculinidade exótica de Rudolph Valentino

Fonte: *O Filho do Sheik* (FITZMAURICE, 1926)

Mas o que fez Valentino, um imigrante italiano, alcançar tamanha admiração e importância na cultura de gênero? Valentino não era exaltado pelos seus músculos, mas por representar uma masculinidade exótica, porém civilizada e suavizada. Studlar (1993) associa esse culto feminino ao redor de Rudolph Valentino à cultura da dança nas décadas de 1910 e 1920 nos Estados Unidos. Na década de 1910, os norte-americanos estavam imensamente interessados em danças exóticas que vinham do oriente e eram vistas como indecentes e extremamente sensualizadas. A cena da dança era dominada pelas mulheres, e quando algum dançarino se sobrepunha, logo era desprezado pelos críticos masculinos pela falta de masculinidade em seus movimentos. Valentino surge na América como dançarino, sendo amado pelas mulheres e desprezado pelos homens. Essa admiração, por parte das mulheres, pela figura de Valentino e sua masculinidade ambígua e desviante pode ser analisada como uma subversão radical às normas de gênero tradicionais na América do Norte daquela época, que pregavam uma masculinidade relacionada à fronteira (STUDLAR, 1993, p. 25).

Valentino parece exemplificar o desejo feminino de buscar e se identificar com um modelo masculino que escapasse as normas da heteronormatividade. Inaugurou um discurso sexualmente explícito sobre a beleza masculina e desestabilizou padrões de masculinidade trazendo ambiguidade sexual, marginalidade social e o outro étnico (HANSEN, 1986, p. 26). O arquétipo do homem dançarino e “menos viril” perdurará

no espectro do cinema, perpassando Fred Astaire até chegar a John Travolta. Por algum tempo, o fascínio dos norte-americanos por musicais estava associado a um desejo de escapar da realidade à crise econômica de 1929 e ao início da Segunda Guerra Mundial. “O musical de Hollywood tem sido visto como uma expressão de uma alegria irrestrita e a liberação física devido à energia libidinal liberada nos atos não lineares, ou seja, atos não consistentes com a economia teleológica conservativa das narrativas clássicas”⁸¹ (COHAN, 1993, p. 48).

O gênero fílmico musical foi desde a década de 1930 até a metade de 1950 um dos gêneros mais populares do cinema de Hollywood. Seu declínio é associado ao início do Rock’n Roll e às ansiedades e aos medos relacionados à Guerra Fria e a uma catástrofe nuclear, de modo que o gênero da ficção científica ganha maior destaque.

O rápido declínio dos musicais na metade da década de 1950 parece ser melhor explicado pela existência de uma lacuna crescente entre a música que os musicais estavam produzindo e a música que uma grande porcentagem da nação estava de fato escutando – rock n’ roll. Desde 1950, a audiência jovem, vagamente definida entre os dez e trinta e cinco anos de idade – o mesmo grupo que constitui a audiência primária do rock –, representava oitenta por cento do total de ingressos de cinema vendidos.⁸² (GRANT, 2011, p. 77).

O surgimento do rock n’ roll não modifica apenas a estatura do musical, mas toda a cultura norte-americana e mundial. As relações de gênero são altamente abaladas, e no cinema isso abre espaço para outro tipo de masculinidade diante da história: a masculinidade jovem, bela e rebelde. Dois atores americanos surgem em meados dos anos de 1950 e tornam-se o símbolo dessa masculinidade: James Dean (Figura 25) e Marlon Brando (Figura 26). Ambos são lembrados por suas camisetas brancas, símbolos de pureza e de uma nova beleza.

James Dean, por sua presença na tela, sua vida tornada pública, ultrapassa o ato tradicional: ele é um “não ator profissional”, distinto por seu caráter ideal fabricado a partir de sua própria normalidade, o que faz dele um *arquétipo*.

⁸¹ The Hollywood musical has Always been seen as an expression of unbounded joy and physical liberation because the libidinal liberation release in the numbers is not linear, that is, not consistent with the conservative, teleological economy of classical narratives.

⁸² The rapid decline of musicals in the late 1950s seems to be more likely explained by the existence of an ever-widening gap between the music in the musicals the studios were making and the music an increasing percentage of the nation was actually listening to – rock n’ roll. Since the 1950s, the youth audience, loosely defined as ten – to thirty-five-year-olds – the same group that constitutes rock’s primary audience – has accounted for approximately 80 percent of total movie tickets bought.

Dean é imediatamente seu próprio personagem, permanentemente, até mesmo na vida, ele desempenha seu próprio papel: o mito se inscreve em seu corpo, o que é necessário e suficiente. Ele é a beleza no cinema, assim como a rebeldia, contra o “sistema” e contra a América dos adultos, que ele encarna ao mesmo tempo para o mundo inteiro. É sua qualidade “órfã”, a da adolescência como momento de contradições e incertezas incessantes. Dean não inova, ele cristaliza e canoniza um conjunto de regras indumentárias e físicas que permitem a uma determinada faixa etária afirmar-se na imitação do herói, a de um “furor de viver” e a da “rebeldia sem causa”. (BAECQUE, 2013, p. 539).

Figura 25: James Dean e sua indumentária clássica



Fonte: *Rebelde sem Causa* (RAY, 1955)

Figura 26: Marlon Brando e a jaqueta de couro



Fonte: *O Selvagem* (BENEDEK, 1953)

James Dean representará para o ocidente uma iniciação da masculinidade. Marlon Brando, em agência máxima, dominada pela força e sensualidade, encarnará o mesmo movimento. Sua motocicleta e sua jaqueta de couro são extensões de sua masculinidade. A motocicleta simboliza o cavalo, a jaqueta o revólver do herói clássico da fronteira nos filmes de faroeste. Mas os personagens de Brando não defendem os mesmos ideais defendidos pelos heróis puros, profissionais e lineares dos filmes clássicos de faroeste ou dos filmes de guerra feitos até então, já que seus inimigos não são externos, mas internos. Seus personagens apresentam conflitos até então inexistentes no cinema hollywoodiano. As personagens de Brando lutam contra o conformismo social, o *status quo*, a morte e sua própria identidade. A masculinidade com Dean e Brando se volta contra a sociedade e suas convenções sociais, contra a história e o patriarcado, atacando-o de dentro (BAECQUE, 2013, p.540).

O mesmo movimento apresentado por Dean e Brando começa a aparecer, lentamente, nas figuras clássicas dos heróis de faroeste. O gênero fílmico faroeste foi, durante a maior parte do século XX, um dos maiores sucessos dos estúdios

cinematográficos norte-americanos, tendo em vista que esses filmes podiam ser produzidos com poucos recursos, já que o cenário estava à disposição e caubóis reais participavam gratuitamente como figurantes. Quando o cinema ainda era mudo, cineastas como Allan Dwan (1885 – 1981) e Raoul Walsh (1887 – 1980) produziam um filme de faroeste por semana, incluindo o roteiro e a edição final (KEMP, 2011). Nesse sentido, o *western* é o único gênero cujas origens quase se confundem com as do cinema, sua longevidade e sua força de impregnação sobre a imaginação no que se refere à variedade de heróis serve como um reflexo da representação das masculinidades no cinema do século XX e XXI.

Desde os primórdios do cinema, a figura do cowboy foi de imensa importância tanto para criar uma ideia de masculinidade hegemônica como um conceito de ideal de nação. O uso político do herói de faroeste é também fator relevante na cultura norte-americana. A dicotomia entre o civilizado e o selvagem, o *cowboy* e o indígena, o racional e o irracional, a bondade e a crueldade, encrustam-se no imaginário nacional, e sempre em momentos de crise, a nação resgata o discurso da fronteira. Os exemplos variam desde Franklin D. Roosevelt e a luta contra os alemães; Truman e o medo do comunismo; Reagan e a crise das drogas e da violência urbana; George W. Bush e o eixo do mal islâmico; e recentemente Donald Trump contra tudo que é “diferente”. As narrativas da fronteira, em que o destino manifesto dos norte-americanos é expandir, crescer, colonizar e impor seu modo de vida patriarcal sobre os demais sempre se assemelhará com o discurso da civilização versus os selvagens. Em momentos de crise, os Estados Unidos buscam o *cowboy*. Não um *cowboy* complexado, melancólico e cheio de conflitos, como será retratado nos filmes pós 1960, mas o herói linear, imutável, parado no tempo, moralmente inflexível como foi retratado nos clássicos do gênero fílmico.

Os primeiros heróis dos faroestes não eram homens solitários, regidos pela força do individualismo, eram homens que construía a fronteira em grupo, em comunidade. Simbolizavam a sociedade em si e o desejo de assentamento. Os inimigos, normalmente, iam contra a força colonizadora, podendo ser índios (o estrangeiro) ou o bandido (a falta de moral e ética na lógica da propriedade privada). Na maioria dos casos, os heróis eram quase assexuados. Beijos, carícias e romance tinham pouco espaço nesses filmes. O papel do homem era conquistar, permanecer e se definir através disso. O papel da mulher era obedecer, respeitar e ficar em

silêncio. A função do herói clássico dos faroestes era domar a selvageria, ilustrada tanto como o território, como as ameaças externas (índios e bandidos), além de estabelecer a ordem.

Os nossos heróis cowboys eram homens honrados porque eram íntegros, praticavam um jogo justo e eram leais. As vezes a honra era materializada em um distintivo, mas normalmente não estava relacionada a alguma posição, e sim ao caráter. Cowboys eram honrados porque aceitavam as responsabilidades da masculinidade – proteger os mais fracos e servir de exemplo para os outros.⁸³ (MCGILLIS, 2009, p.25).

A citação revela que o imaginário do *cowboy* e seus ideais causam grande impacto. Ao dizer que o *cowboy* “aceita as responsabilidades da masculinidade”, McGillis não reconhece que o *cowboy*, principalmente o herói do cinema de faroeste, se beneficia com essa posição. Há, evidentemente, algumas responsabilidades ao assumir essa identidade, mas os benefícios e uma posição hierárquica superior aos outros homens e mulheres são mais valorizados socialmente.

Ser um *westerner* é afirmar-se através da encarnação de um homem exemplar. Um cavalo, um Colt, um Stetson, uma roupa usada que ele veste ao longo de todo o filme, eis a posse mínima e suficiente de nosso herói, necessária para o domínio da realidade simples e dual que o rodeia. Mas qual é o corpo que ele tem de fato? Ele é organicamente homogêneo em sua moral: feito para a ação, mas dotado de um destino trágico; fabricado para o espaço, mas autossuficiente; apto para o encontro (bom ou mau), mas absolutamente fechado em si mesmo; cheio de energia e recursos, mas aberto para a morte. Isso lhe confere uma virilidade monolítica e solitária: ele é por excelência o princípio macho do universo. (BAECQUE, 2013, p. 533).

Nos anos de 1960, o cinema de faroeste inicia seu caminho para o crepúsculo. Os heróis já não são os mesmos, agora se assemelham mais ao fora-da-lei do que com os homens moralmente inquebráveis. A maioria dos diretores de faroeste instauram essa nova realidade. Howard Hawks revela um herói alcóolatra na figura de Dean Martin, em *Rio Bravo* (HAWKS, 1959); John Wayne é alcóolatra e cego de um olho, em *Bravura Indômita* (HATHAWAY, 1969); os heróis, em *Meu Ódio Será Sua Herança* (PECKINPAH, 1969), estão envelhecidos e exageram na violência,

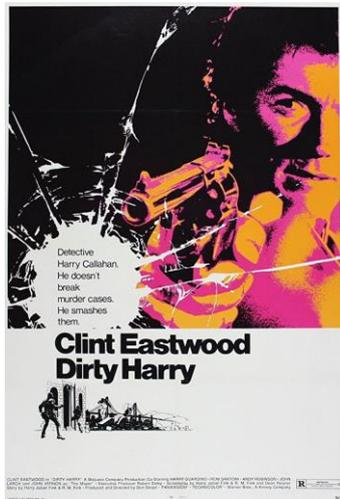
⁸³ Our cowboy heroes were honorable because they were men of integrity, fair play, and loyalty. Sometimes their honor was materialized in a badge, but just as often it had nothing to do with position and everything to do with character. Cowboys were honorable because they accepted the responsibilities of manhood – protecting the weak and setting and example for others.

chacinando uma centena de homens no final do filme, entregando-se também à morte. A imagem do herói decaído e decrépito tornar-se-á recorrente no gênero.

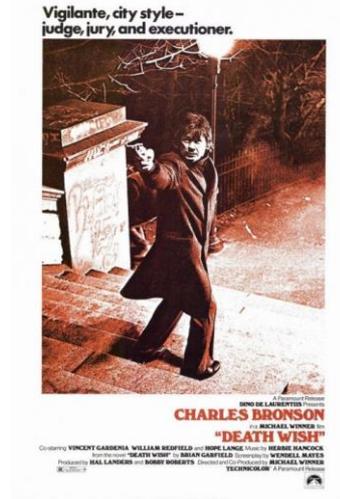
Mas é Clint Eastwood quem levará o faroeste e seu herói ao outono. Clint Eastwood, como John Wayne, é um ator cuja pessoa pública se confunde com suas personagens *westerners*. Ele participou de onze filmes do gênero, dos quais dirigiu e atuou em quatro. Suas personagens foram apelidadas pela crítica cinematográfica de *O Homem Sem Nome* (já que na maioria de seus filmes, suas personagens nunca mencionam o próprio nome e o espectador tão pouco o conhece pela menção de outras personagens) e há uma narrativa contínua sobre a evolução da personagem durante os filmes desde seu primeiro faroeste, *Por Um Punhado de Dólares* (LEONE, 1964), até o final do ciclo em *Os Imperdoáveis* (EASTWOOD, 1992). Em linhas gerais, as personagens vividas por Clint Eastwood nos faroestes são individualistas, não acreditam no governo ou em seus representantes da lei.

Essa característica se assemelha aos próprios ideais políticos de Eastwood na vida pública, ele é um defensor ávido do partido Republicano e também é um libertário, ou seja, defende a autonomia do indivíduo, um Estado mínimo, a liberdade de mercado e a propriedade privada. Na década de 1970, o herói de muitos filmes de ação defenderá essas mesmas ideologias. Será possível ver Eastwood no papel de Harry Callahan (Figura 27), um inspetor de polícia de San Francisco, que usa a violência para fazer justiça com as próprias mãos. A personagem Callahan aparecerá em uma série de cinco filmes, o mesmo se sucederá com a personagem Paul Kersey (Figura 28), interpretado por Charles Bronson na série de cinco filmes *Desejo de Matar*. Esses filmes retratam “[...] um herói sobre-humano que luta sozinho contra uma sociedade em constante deterioração, cujo único recurso contra o crime, a violência e a corrupção é o indivíduo determinado que atua com seus próprios princípios e empreendimentos”⁸⁴ (JEFFORDS, 1994, p. 17).

⁸⁴ [...] a larger-than-life superhuman hero battles alone against an increasingly deteriorating society in which the only recourse from crime, violence, and corruption is the determined individual who acts on his own principles and commitments.

Figura 27: Pôster do Filme *Dirty Harry*

Fonte: *Dirty Harry* (SIEGLE, 1971)

Figura 28: Pôster do filme *Desejo de Matar*

Fonte: *Desejo de Matar* (WINNER, 1974)

Nesses filmes, tanto a polícia como os políticos são incompetentes e corruptos (prender um criminoso é sinônimo para vê-lo solto nas ruas pelo poder judiciário). Se os heróis dos filmes de vigilante da década de 1970 não exterminassem os “*bad guys*”, nada iria mudar, pois as instituições estavam doentes, a ordem social, um caos. Esses heróis não queriam desafiar a sociedade, desejavam desafiar os burocratas no poder e a posição do governo. “Em cada caso, esses heróis são retratados representando as vontades e os desejos do cidadão “comum” contra os burocratas do governo que se preocupam apenas em permanecer no poder e que impedem uma melhora social” (JEFFORDS, 1994, p. 19).

Os primeiros heróis da era Reagan seguem o mesmo caminho que os vigilantes da década anterior: eles querem a justiça que o governo é incapaz de oferecer. Em muitos casos, o governo é o inimigo. Esses novos heróis serão classificados por Susan Jeffords de “corpos rígidos” (1994), seus corpos hercúleos e brancos serão “uma representação coletiva sobre o corpo-modelo que carrega os estigmas de seu sofrimento em nome de uma comunidade que o admira.” (BAECQUE, 2013, p.553). O exemplo mais marcante é a figura do veterano de guerra John Rambo (Figura 29), no filme *Rambo – Programado Para Matar* (KOTCHEFF, 1982). Os corpos exageradamente musculosos dos filmes de ação na década de 1980 representam uma vontade masculina: a vontade de superioridade.

Figura 29: Pôster do filme *Rambo – Programado Para Matar*



Fonte: *Rambo – Programado Para Matar* (KOTCHEFF, 1982)

A masculinidade fragilizada pela derrota na guerra do Vietnã assume uma posição de reviravolta: “nós somos superiores, e nosso corpo afirma isto”. É necessário lembrar que o corpo de John Rambo é uma extensão do corpo do exército. Este corpo é rígido, forte e “impenetrável”. Neste primeiro filme, Rambo é negligenciado pela população (as pessoas não o identificam como um herói, não acreditam nas razões da existência de tal guerra).

Considerando a presença das guerras na história humana, podemos pensar que talvez elas carreguem algum outro significado, que expressem uma dimensão do universo masculino que os próprios homens não conseguiram ainda identificar. Em última instância, as guerras põem os homens em contato com uma dimensão irracional deles mesmos. Para isso é necessário que o outro não seja simplesmente o representante da diferença, mas um inimigo, alguém que ocupe um lugar na cena imaginária masculina que gere temor de aniquilamento. (NOLASCO, 1993, p. 77)

A Guerra do Vietnã, por muito tempo, foi a materialização de uma vergonha nacional. Uma guerra da qual não poderiam vencer e da qual a população estadunidense não entendia por qual razão lutava. O povo estadunidense não via os vietnamitas como inimigos ou como uma ameaça. O documentário (com mais de quinze horas) produzido por Ken Burns sobre a intervenção militar norte-americana no Vietnã exemplifica os dilemas da nação e todas as atribulações experienciadas por diferentes presidentes (a Guerra do Vietnã era pauta no salão Oval por mais de vinte

anos). Quando Reagan assumiu o Governo em 1981, a guerra finalmente havia acabado, mas a nação ainda sentia o peso deste envolvimento.

No filme, John Rambo (veterano daquela guerra perdida) é incapaz de encontrar emprego, vaga de cidade em cidade até chegar a um pequeno distrito onde os oficiais da lei o forçam a ir embora por não desejarem “aquele” tipo de pessoa vagando pelas dependências de seu condado. Ao ser atacado por policiais, John Rambo se refugia na mata (uma metáfora óbvia ao que foi a realidade das batalhas no Vietnã). Na mata, Rambo é perseguido por inúmeros policiais (agentes da lei e do governo). Ele os executa um a um até chegar na cidade e “tomar” a delegacia. Neste preâmbulo, a cidade entra em chamas, inúmeras pessoas morrem (muitas delas inocentes) e os militares vêm ao seu resgate (ou ao resgate do resto da cidade). Neste primeiro filme, John Rambo simboliza a força militar (a grande força militar norte-americana) sendo colocada em posição de perseguição. A personagem prova que era a sociedade que estava errada, já que ele sozinho podia “domar” uma selva e uma cidade inteira (Vietnã). Foram as “circunstâncias” que o fizeram perder. O filme foi um enorme sucesso.

O início do século XXI é marcado pela presença marcante dos filmes de super-heróis como maiores expoentes da cultura do *blockbuster* no cinema de Hollywood. Esta frequência não está apenas relacionada ao desenvolvimento de tecnologias que permitem todo e qualquer efeito especial brotar na tela, ela está relacionada também ao trauma pós 11 de setembro, e oferece algumas respostas aos problemas que surgem com essa catástrofe, além de problematizar as masculinidades multifacetadas desta geração (ROBLOU, 2012).

Sob esse aspecto, filmes de ação e aventura são a matéria prima aonde as masculinidades hegemônicas são retratadas no cinema (JEFFORDS, 1994) e, no século XXI, são os filmes de super-heróis os responsáveis por lidar com este tema de maneira central.

O corpo, como um significante externo, veio a representar todas as convenções tradicionalmente ligadas ao poderio masculino e a masculinidade. E, como um signo pesadamente inscrito, o corpo musculoso claramente marca um indivíduo como portador de uma força e superioridade

masculina [...] O super-herói faz o que faz, porque, fisicamente ele pode fazê-lo.⁸⁵ (ROBLOU, 2012, p.78)

O super-herói é um símbolo para a cultura norte-americana. Sua força não advém apenas de sua “super-musculatura”, advém de poderes divinos, cósmicos. Sua “super-força” é um símbolo para o discurso do destino manifesto do povo estadunidense. O seu poder de “intervir” legitima-se através destes discursos.

⁸⁵ The body, as an external signifier, has then come to represent all the conventions traditionally linked to assumptions of male power and masculinity. And, as a heavily inscribed sign, the muscular body clearly marks an individual as a bearer of masculine strength and superiority [...] The superhero does what he does because he physically can.

4. AS MASCULINIDADES NO FAROESTE HOLLYWOODIANO

4.1 JOHN WAYNE, JOHN FORD E O INDÍGENA

O cinema de faroeste não seria o mesmo sem os filmes de John Ford, as personagens de John Wayne e a representação negativa dos indígenas que esses filmes incrustaram na cultura de Hollywood. Normalmente, a definição de uma palavra, o seu sentido dominante, é alcançado quando grupos ou indivíduos poderosos dão maior confiabilidade à associação entre signo e significado e em como essa associação é repedita por outros através do tempo, como no cinema, jornais, literatura, etc. A repetição destes significados cristaliza-se na memória do coletivo social formando uma reserva de temas e premissas da qual os indivíduos “alimentam” a sua interpretação (HALL, p. 293, 1996). Dessa forma, é possível inferir que o cinema de faroeste realizado por Ford sedimenta significados nas representações não apenas da nação estadunidense e seus colonizadores com ímpetos desbravadores, mas também sedimenta uma representação sobre o outro, o indígena.

Onde o sentido é produzido? O nosso “circuito da cultura” sugere que, de fato, sentidos são produzidos em diversos locais e circulados em múltiplos processos e práticas (o circuito cultural). O sentido é o que nos dá a sensação da nossa própria identidade, de quem nós somos e a quem nós “pertencemos” – portanto, está emaranhado a questões de como a cultura é usada para marcar, manter e diferenciar a identidade entre os diferentes grupos.⁸⁶ (HALL, p.3, 1997)

“Eu matei mais índios do que Custer”, confessou Ford a John Wayne (SANDERS, 1971). Ford tinha consciência do poder simbólico de seus filmes, e mesmo que, de certa forma, tentasse situar suas narrativas em períodos históricos, o que permanece é a lenda e o mito. Como na famosa frase de seu filme *O Homem Que*

⁸⁶ Where is meaning produced? Our 'circuit of culture' suggests that. in fact, meanings are produced at several different sites and circulated through several different processes or practices (the cultural circuit). Meaning is what gives us a sense of our own identity, of who we are and with whom we 'belong'- so it is tied up with questions of how culture is used to mark out and maintain identity within and difference between groups.

Matou o Facínora (FORD, 1962): “Aqui é o Oeste, senhor. Quando a lenda vira um fato, publique-se a lenda”, da mesma maneira que o jornalista na película, Ford narra a lenda travestida de história em seus filmes de faroeste, onde o cowboy é o mocinho, a América é justa, seu progresso é iminente, e o indígena é o vilão.

O diretor é conhecido por trabalhar seguindo o *status quo*, nunca o questionando. Em seus faroestes, homens eram Homens, mulheres eram Mulheres, e índios eram Índios. Havia pouco espaço para um diálogo ou mobilidade de gênero. Seu apreço pelos mitos da fronteira, pela cultura norte-americana e seu patriotismo republicano – voluntariou-se para servir na Segunda Guerra Mundial, quando filmou alguns documentários sobre as batalhas e a coragem dos soldados americanos – posicionaram-no como maior e principal representante da experiência imperialista estadunidense no cinema de Hollywood de sua época.

Após a Segunda Guerra Mundial, o interesse cada vez maior de Hollywood se ateve, a princípio, a diretores como Ford, e, depois, ao próprio gênero do faroeste, que acabou sendo visto como parte da mitologia americana, um espaço imaginário para a batalha entre os fora da lei e os defensores da ordem, entre a selvageria e a civilização. (KEMP, 2011, p. 242).

Nesse sentido, Douglas Kellner propõe que a cultura da mídia é um espaço onde embates sobre o controle da sociedade são travados. A batalha sobre o poder cultural não se detém apenas aos meios jornalísticos, mas também ao nível do entretenimento. Nesse terreno, conservadores e liberais, feministas e antifeministas utilizam a mídia como instrumento de poder onde política, opinião pública, comportamentos e valores tornam-se elementos fundamentais na construção de sentidos (KELLNER, 2001, p. 54).

Ford foi um diretor premiadíssimo, ganhou quatro *Oscars* de melhor diretor, mas a sua predileção eram os faroestes. Dirigiu mais de uma dezena de faroestes, e, em pelo menos dez, os indígenas eram personagens relevantes para as narrativas. Filmes como *No Tempo Das Diligências* (1939), *Ao Rufar dos Tambores* (1939), *Forte Apache* (1948), *Legião Invencível* (1949), *Caravana dos Bravos* (1950), *Rio Grande* (1950), *Rastros de Ódio* (1956), *Audazes e Malditos* (1960), *Terra Bruta* (1962) e *Crepúsculo de uma Raça* (1964) ajudaram a solidificar a imagem do indígena como selvagem, cruel, irracional e violento no gênero cinematográfico e na cultura como um todo. Desses dez filmes, John Wayne é protagonista em cinco, e em um deles em

particular a personagem de Wayne é assumidamente racista contra os indígenas. O cinema de faroeste de Ford ajudou a criar um sistema de representação onde a imagem do indígena é petrificada. A influência do diretor também contribuiu para a disseminação desta imagem através dos filmes de outros diretores entre o período de 1930 a 1970. Ford e seus filmes, e de muitos outros diretores do gênero de faroeste dividem os mesmos códigos culturais, e suas representações sobre o cowboy e o indígena perduraram por muitas décadas no imaginário coletivo.

Membros de uma mesma cultura devem dividir um conjunto de conceitos, imagens e ideias que os permita pensar e sentir o mundo, e, portanto, interpretar o mundo, de uma maneira similar. Eles devem dividir, de forma geral, os mesmos “códigos culturais”. Desta maneira, pensar e sentir tornam-se “sistemas de representação”, onde nossos conceitos, imagens e emoções representam, em nossa vida mental, coisas que estão “lá” no mundo.⁸⁷ (HALL, p.4, 1997)

O primeiro filme em que Ford e Wayne trabalharam juntos tornou-se não apenas um marco para o cinema de faroeste, um exemplar do poderio simbólico que essa dupla seria capaz de realizar, mas também um dos filmes mais danosos à cultura e à representação indígena. *No Tempo das Diligências* (1939) marca a reentrada do faroeste no hall de filmes de primeira categoria de Hollywood.

No Tempo Das Diligências, de acordo com a lenda, ressuscitou sozinho o Faroeste como um gênero hollywoodiano classe-A em 1939, elevando, no processo, o gênero a uma respeitabilidade crítica e estética. Essa lenda ainda perdura, embora tenha sido questionada por décadas. Mais recentemente, de fato, críticos e acadêmicos chegaram a ver *No Tempo Das Diligências* em termos muito mais objetivos e complexos em relação às mudanças nos filmes de Faroeste de sua época, mas também na indústria cinematográfica de Hollywood como um todo.⁸⁸ (SCHATZ, 2003, p. 21).

⁸⁷ Members of the same culture must share sets of concepts, images and ideas which enable them to think and feel about the world, and thus to interpret the world, in roughly similar ways. They must share, broadly speaking, the same “cultural codes”. In this sense, thinking and feeling and feeling are themselves “systems of representation”, in which our concepts, images and emotions “stand for” or represent, in our mental life, things which are or may be “out there” in the world.

⁸⁸ *Stagecoach*, which according to legend singlehandedly resuscitated the Western as a viable A-class Hollywood genre in 1939, elevating it to critical and aesthetic respectability in the process. That legend persists in many quarters, although it has been challenged for decades. More recently, in fact, critics and scholars have come to see *Stagecoach* in far more objective and complex terms with regard to changes not only in the Western at the time but also in the Hollywood film industry at large.

No Tempo Das Diligências conta a história de sete passageiros distintos que simbolizam um microcosmo da sociedade estadunidense, juntamente com um cocheiro e um delegado de polícia que devem atravessar o Sudoeste americano em uma carruagem em território inimigo, diga-se indígena. Cada uma dessas personagens possui um drama pessoal. Ringo (John Wayne) é um fora-da-lei que escapou da prisão e busca vingança pela morte do pai e do irmão; Dallas é uma prostituta, que foi expulsa da cidade juntamente com o alcóolatra Dr. Boone pelos moralistas da cidade; Hatfield é um aristocrata sulista, que após a derrota na Guerra Civil torna-se um apostador itinerante; Lucy Mallory é uma mulher grávida à procura de seu marido, soldado na cavalaria; Gatewood é um banqueiro que está fugindo com o dinheiro da cidade de Tonto; Peacock é um vendedor de whisky apreensivo com os perigos da viagem. Juntamente com os passageiros, encontram-se o cocheiro (elemento cômico da narrativa) e o delegado Wilcox, encarregado de levar a carruagem em segurança à cidade de Lordsburg e conduzir Ringo à prisão.

No Tempo Das Diligências confia em normas genéricas pré-estabelecidas na construção da motivação das personagens e seus tipos familiares: o médico bêbado, o fora-da-lei incriminado injustamente, a prostituta com o coração de ouro, o capitalista ladrão, o vendedor de whisky, a dama sulista, o jogador com o passado misterioso, bem como mecanismos de trama já conhecidos no gênero de Faroeste. Entretanto, esses tipos de personagens familiares e pontos tradicionais da narrativa estão enquadrados em uma história e inscrições textuais específicas que chamam a atenção para a ideia da fronteira do Oeste norte-americano como um espaço utópico onde as diferenças de classe são ignoradas ou irrelevantes.⁸⁹ (STUDLAR, 2003, p. 136).

A narrativa se passa em meados da década de 1880, ou seja, no período histórico das Guerras Indígenas, quando o exército americano ou aniquilava por completo as nações indígenas ou tentava realocá-los em territórios específicos. “A simbiose entre fato e lenda é a essência primordial do apelo duradouro do filme e de sua tremenda influência na regeneração da forma do faroeste como filme de primeira categoria em Hollywood” (SCHATZ, 2003, p. 42). A técnica utilizada por Ford tornar-

⁸⁹ *Stagecoach* relies on established generic norms in constructing character motivation and familiar types: the drunken doctor, the outlaw framed for a crime he did not commit, the prostitute with the heart of gold, the larcenous capitalist, the whiskey drummer, the southern lady, the gambler with the mysterious past, as well as established Western plot devices.⁵ However, these familiar character types and narrative points are framed within a storyline and through specific textual inscriptions that call into question the idea of the frontier American West as a utopian space where class differences are ignored or irrelevant.

se-á prática comum e pode ser caracterizada por utilizar elementos históricos, podendo ser batalhas ou personagens indígenas famosos e ilustres com elementos fictícios, normalmente personagens brancas. Dessa forma, Ford não faz uma crítica histórica da conduta dos cidadãos estadunidenses, mas apresenta o Oeste como lenda revestida de “historicidade” através de outros elementos que de fato compuseram a história do país (índios reais e batalhas que de fato se sucederam).

É uma observação comum que os filmes de faroeste são uma forma de arte norte-americana única que captura a essência da identidade nacional – interpretando e comentando as realidades sociais históricas e contemporâneas, enquanto criam e reforçam os mitos e as visões da fronteira norte-americana.⁹⁰ (LAHTI, 2013, p. 52).

Na película, a carruagem deve atravessar o território Apache, visto como perigoso, para chegar à cidade de Lordsburg. No início, um fragmento de mensagem que chega no telégrafo, cujos fios foram sabotados: “Gerônimo!”.

Esta única palavra não apenas motiva a ação, mas invoca o guerreiro Apache como mito e lenda, além da própria história norte-americana. Também apresenta o Oeste em termos não progressistas, mas como parte de uma natureza selvagem cujos pontos de civilização são mantidos tenuamente através de linhas de telégrafo, patrulhas militares e linhas de carruagens.⁹¹ (SCHATZ, 2003, p. 37).

John Ford situa esse território na divisa entre os estados de Utah e Arizona, em *Monument Valley* (Figura 30), local que será utilizado na maioria de seus Faroestes, não apenas pela beleza estética, mas para exemplificar a luta do homem com a natureza, tema central do gênero. Além, é claro, de generalizar o indígena como o índio da planície, apagando o fato de que as nações indígenas ocupavam todo o território nacional.

A representação do indígena como parte da natureza revela outro sentido pertinente acerca da apropriação cultural do homem branco em relação às artes indígenas. A natureza existe por si só, não possui civilização ou cultura. Plantas, animais e índios eram vistos como naturais neste sistema de representações. Mas então, os sentidos da natureza seguem outros

⁹⁰ It is a common observation that Western movies are a uniquely American art form that captures the essence of national identity—interpreting and commenting on historical and contemporary social realities, while creating and enforcing myths and visions of frontier America.

⁹¹ Indeed, that single word not only motivates the action but invokes the Apache warrior in terms of myth and legend as well as American history. It also presents the West not in progressive terms but as a savage wilderness whose outposts of civilization are held together tenuously by telegraph lines, military patrols, and, we soon learn, stagecoach lines.

caminhos: a natureza dava vida, permitindo às pessoas expostas à civilização reavivarem-se através dela, e os índios em seu estado natural, sem cultura ou civilização, eram tidos como inferiores e animais. ⁹² (CROMLEY, 1996, p. 276).

Figura 30: *Monument Valley*, cenário favorito de John Ford para a filmagem de seus *Faroestes*.



Fonte: *No Tempo Das Diligências* (FORD, 1939)

Ao posicionar as nações indígenas como habitantes de um local deserto, inóspito e avesso à civilização, Ford associa o território à própria identidade indígena, ou seja, incivilizados, empoeirados, perigosos e selvagens.

Os indígenas e a terra estão sempre ligados, um clichê visual de uma natureza indomada que se tornará civilizada sob a tutela das armas dos cowboys e da cavalaria e os esforços heroicos, um tanto questionáveis, dos colonizadores brancos. ⁹³ (SOLIZ, 2008, p.73).

Essa característica dos filmes de Ford também virou regra para o gênero, e é apenas em meados dos anos de 1960 que faroestes começaram a retratar outras

⁹² The representation of Indians as part of nature reveals another set of meanings pertinent to white culture's appropriation of Indian arts. Nature exists as given; it has no civilization or culture. Plants, animals, and Indians were seen as natural in this system of representations. But then nature's meanings branch in divergent directions: nature was life-giving, allowing people over- exposed to civilization to revivify themselves, and Indians in their natural state, without culture or civilization, were inferior and animal-like.

⁹³ Indians-and-the-land had become the linked, visual cliché of an untamed wilderness that goes civilized under the guns of cowboys and cavalry and the heroic, albeit questionable, efforts of White settlers.

áreas geográficas da nação estadunidense e outras nações indígenas começam a ser retratadas (Figuras 31 e 32).

Figura 31: As gélidas Montanhas Rochosas



Fonte: *Jeremiah Johnson* (POLLOCK, 1972)

Figura 32: A natureza exuberante do Estado de Montana



Fonte: *Pequeno Grande Homem* (PENN, 1970)

A carruagem em *No Tempo Das Diligências* deve atravessar o território hostil, os passageiros representam classes sociais distintas, que juntas devem cooperar se desejam sobreviver, embora exista muita animosidade entre eles. A diferença de classes fica evidente pela disposição dos assentos – Ringo, o foragido da lei é acomodado no chão da carroça. Dessa maneira, é possível analisar o filme através de dois conflitos: um externo, representado pela ameaça Apache e o árduo e difícil caminho pelo deserto; e outro, interno, ou seja, os conflitos sociais existentes na carruagem, onde aristocratas, médicos, comerciantes, banqueiros e damas dividem o espaço com um fugitivo da lei e uma prostituta.

A insurreição Apache forma o pretexto para jogar os passageiros de diferentes classes e históricos em uma mesma carruagem na longa jornada da cidade de Tonto até Lordsburg. Os passageiros embarcam em uma viagem cuja problemática de classe se torna tanto uma inescapável razão de apreensão quanto a ameaça de Gerônimo e seu bando de “selvagens”. A jornada se torna um cruzar de fronteiras entre a confrontação com a diversidade perigosa em dois níveis: a diversidade racial e a diversidade de classe.⁹⁴ (STUDLAR, 2003, p. 136).

⁹⁴ The Apache uprising forms the pretext for throwing passengers of many backgrounds and classes together on the Overland stage from Tonto to Lordsburg. The passengers undertake a journey in which the problematics of class become as inescapable a source of apprehension as Geronimo and his band of “savages.” Their journey becomes a crossing of boundaries into confrontation with dangerous otherness on two levels: with racial otherness and with class otherness.

As barreiras de classe são rompidas pela urgência da sobrevivência na fronteira. A carruagem se torna uma metáfora para os ideais democráticos da nação estadunidense e as novas “leis” sociais da fronteira. O simples fato da diversidade de indivíduos e classes dentro da carruagem já indica a promessa democrática da fronteira. Há, nesta viagem, três jornadas épicas da nação norte-americana: uma física, o percurso da civilização (cidade de Tonto) ao mundo selvagem e ao deserto e o retorno à civilização (cidade de Lordsburg); uma jornada temática, relacionada aos valores no Velho Mundo em transição para o Novo Mundo – é possível analisar isso no filme através dos nomes dos saloons: em Tonto, há o Oriental Saloon, e em Lordsburg, o El Dorado Saloon; e por último uma jornada simbólica no que se refere à transição da masculinidade hegemônica na construção da nação norte-americana. Nesse último requisito, o filme mostra duas masculinidades em constante atrito: o aristocrata Hatfield (Figura 33) e o *cowboy* Ringo (Figura 34). O aristocrata representa os antigos valores vindos da Europa, embora socialmente represente uma classe em declínio, já que vinha de uma classe sulista derrotada na Guerra Civil, ainda tinha muito prestígio como homem de honra e palavra no universo social da narrativa. Hatfield decide participar da viagem apenas para proteger e acompanhar a dama grávida Lucy Mallory – este atributo reflete os antigos valores do Sul norte-americano, onde um homem deveria proteger a honra de uma dama a todo custo. Na carruagem, é respeitado por todos e tem a palavra final nas discussões. Hatfield trata Lucy Mallory com galanteios e respeita os demais tripulantes, com exceção de Ringo e a prostituta Dallas, os quais faz questão de ignorar e ser até intolerante. Por outro lado, Ringo, o *cowboy*, representa os novos ideais de masculinidade da fronteira: é individualista, capaz de resolver os problemas sozinho e está mais familiarizado com a vida na natureza e seus desafios do que a sua contraparte.

Figura 33: O aristocrata sulista Hatfield



Fonte: *No Tempo Das Diligências* (FORD, 1939)

Figura 34: Ringo e a masculinidade da fronteira



Fonte: *No Tempo Das Diligências* (FORD, 1939)

No final da película, a masculinidade hegemônica passa a ser assumida pelo cowboy Ringo, já que Hatfield é morto pelos índios Apaches. É sabido que uma masculinidade hegemônica não é fixa e reflete o ambiente social e suas lutas de poder. Uma masculinidade hegemônica está fortemente ligada à historicidade material de seu tempo e espaço, além das estruturas de poder alavancadas por Connell.

Na abordagem relacional, o gênero é retratado como uma maneira pela qual as práticas sociais são organizadas, tanto ser na vida pessoal, nas interações interpessoais, ou em uma grande escala. É comum referir-se à padronização das relações sociais como 'estruturas', portanto a abordagem relacional é às vezes resumida ao descrever o gênero como uma estrutura social⁹⁵ (CONNELL, 2000, p. 24).

Vale ressaltar que essas estruturas estão divididas em quatro categorias: relações de poder, relações de produção, relações emocionais e relações simbólicas. A masculinidade hegemônica, até então assumida pela personagem de Hatfield, não estava em uma posição estável e sólida, no que se refere a uma posição de poder histórica. Muitos fatores já indicavam um deslocamento nas relações de poder acerca de sua posição dominante de gênero, lembrando também que a personagem de Hatfield é a encarnação de toda uma classe social inscrita na história estadunidense – a da aristocracia sulista pós derrota na Guerra de Secessão, que ocorrera entre os

⁹⁵ In relational approaches, gender is seen as a way in which social practice is organized, whether in personal life, interpersonal interaction, or on the larger scale. It is common to refer to the patterning in social relations as 'structure', so the relational approach is sometimes summarized by describing gender as a social structure.

anos de 1861 até 1865. Alguns fatores, além do universo simbólico e discursivo se sobressaem: a derrota do exército confederado na Guerra Civil deve ser analisada como fator relevante no declínio de uma masculinidade que valorizava as posições de gênero de forma singular – homens eram homens e cavalheiros e mulheres eram damas a serem protegidas; a perda de poder econômico é outro fator, já que o Sul deixa de ser escravocrata após a guerra e muito de sua economia focada na agricultura entra em decadência; o respeito que lhe era conferido na comunidade advinha de sua posição social relacionada ao passado e, possivelmente, a seu nome de família e “sangue azul”, já que se tornara um jogador de cartas no período em que o filme se passa. Nessa perspectiva, Hatfield perde a sua posição social no que concerne à esfera econômica, que para Connell é um forte indicativo de câmbio nas relações de poder no âmbito do gênero e das masculinidades hegemônicas.

As perspectivas discursivas enfatizam a dimensão simbólica, considerando que o conceito de masculinidade hegemônica foi formulado dentro de uma compreensão multidimensional de gênero. Embora qualquer especificação da masculinidade hegemônica tipicamente envolva a formulação de ideais culturais, não deveria ser considerada apenas como uma norma cultural. As relações de gênero também são constituídas através de práticas não discursivas, incluindo salário laboral, violência, sexualidade, trabalho doméstico e a assistência a crianças, bem como através de ações rotineiras.⁹⁶ (CONNELL; MESSERSCHIMIDT, 2005, p. 842).

Dessa forma, metaforicamente, a América do Norte nasce apagando uma herança de classe simbolizada pela aristocracia na figura de Hatfield, assumindo uma nova masculinidade hegemônica nascida no seio do território estadunidense e abraçando ideais democráticos, já que no fim da jornada tanto Ringo como Dallas são perdoados por seus “crimes” por seus parceiros de viagem, e o corrupto e egoísta banqueiro, Gatewood, é preso pelo roubo e pela fraude no banco da cidade de Tonto.

A prisão de Gatewood dialoga com o período histórico da produção do filme. Em 1939, os Estados Unidos ainda estavam se recuperando da crise econômica de 1929, e a Segunda Guerra estava apenas começando, ou seja, levaria alguns anos

⁹⁶ Discursive perspectives emphasize the symbolic dimension, whereas the concept of hegemonic masculinity was formulated within a multidimensional understanding of gender. Although any specification of hegemonic masculinity typically involves the formulation of cultural ideals, it should not be regarded only as a cultural norm. gender relations also are constituted through nondiscursive practices, including wage labor, violence, sexuality, domestic labor, and child care as well as through unreflective routinized actions.

até os Estados Unidos alcançarem uma posição econômica privilegiada. A prisão da personagem de Gatewood “lava a alma” do telespectador, vendo a ganância daqueles responsáveis pela desgraça de muitos ser “vingada”. Através dessa perspectiva, a “civilização” triunfa ao final da película. A transição do velho mundo para o novo revela-se bem-sucedida. A cidade de Tonto (pode ser uma representação da Europa e/ou valores europeus), com sua casta aristocrata, expulsou os sujeitos indesejados, e estes encontraram, apesar de suas diferenças de classe, um espaço democrático onde pudessem viver. Mas para chegarem a este lugar tão almejado tinham de cruzar e vencer os desafios do trajeto, e é aqui onde os problemas na representação do indígena tomam forma. Antes mesmo de saírem da cidade de Tonto, a ameaça indígena já era sinalizada e toma a forma de uma presença ausente. As personagens são lembradas da possibilidade de ataque a todo momento. Os passageiros tinham consciência dos possíveis perigos que poderiam vir a encontrar.

Esta era também uma condição na história norte-americana relacionada à colonização do Oeste. Muitas das diligências e caravanas que cruzaram o território nacional tinham de passar por terras indígenas, e este foi um dos motivos pelo qual o governo norte-americano tentou “negociar” a remoção de muitas nações indígenas para outros territórios, para que, então, levadas de colonizadores pudessem atravessar o meio oeste sem sofrerem retaliações. Quando essas “negociações” não funcionavam, dava-se início à matança generalizada de homens, mulheres, idosos e crianças indígenas. Estratagem que “incentivava” os líderes indígenas a aceitar quaisquer condições impostas pelo governo. E, dessa forma, eram conduzidos para locais inóspitos, poluídos, impróprios para o cultivo de alimentos, onde a água era insalubre e onde a caça era escassa (IVES, 1996). A condição de pobreza dessas nações era alarmante, e essas políticas ainda são um reflexo da realidade social do indígena nos Estados Unidos hoje.

No filme, o primeiro momento em que um indígena Apache aparece se dá na forma de uma mulher vestida de maneira ocidental. No meio do caminho, a carruagem realiza uma parada em uma estalagem para almoçar. Nesse momento, o vendedor de Whisky grita “selvagem!” ao avistar a indígena (Figura 35) aproximando-se da porta. O proprietário explica que ela é apenas “um pouco selvagem” e que casou com ela acreditando que Gerônimo e seu bando não o importunariam, já que uma indígena morava ali. Uma indígena do bando de Gerônimo. Dessa forma, a indígena não é

apenas uma esposa, um instrumento de prazer, mas um aparato de segurança. A personagem Apache não possui fala alguma, de fato, durante todo o filme, nenhum personagem indígena tem fala. Os Apaches, no filme, são mudos, suas vozes são emudecidas. Assim, a representação do nativo norte-americano como selvagem se torna mais eficiente. A mulher não tem fala, e o bando de Gerônimo faz ruídos animais ao atacar. A incivilidade toma forma na ausência da voz.

Figura 35: A indígena Apache



Fonte: *No Tempo Das Diligências* (FORD, 1939)

As personagens são impedidas de deixar a estalagem, já que Lucy Mallory escondera uma gravidez de seus colegas passageiros e estava por dar à luz. O médico bêbado se redime, um bebê americano nasce no meio do deserto, uma nova geração se forma no centro do país, pelas mãos democráticas de um médico bêbado, com os cuidados de uma prostituta e com a proteção de um foragido da lei. Nesse ínterim, a mulher Apache foge e sinaliza Gerônimo e seu bando sobre a presença dos forasteiros na estalagem. Esse ato também é simbólico e danoso à imagem indígena, já que ela trai o marido e “condena” mulheres e crianças à morte, justificando seu “sangue selvagem”. Às pressas, a comitiva foge e é perseguida pelo bando de Apaches.

Sem discutir motivos, sociedade e cultura, o filme transforma os Apaches em uma ameaça sem rosto, algo que se assemelha a uma força da natureza. Ansiedade e preocupação aumentam entre os passageiros até o último momento, próximos do fim da jornada. Em uma cena que se tornou clássica,

os guerreiros sanguinários Apaches observam a carruagem vulnerável antes de lançar o seu ataque feroz.⁹⁷ (LAHTI, 2013, p. 54).

Nesse momento do filme, outra imagem remete à selvageria dos indígenas: Hatfield, dentro da carruagem, aponta a arma para a cabeça de Lucy Mallory (Figura 36), na tentativa de poupar-lhe de algo “pior do que a morte”, em outras palavras, ser capturada por indígenas e ser transformada em uma *squaw* (mulher ou esposa de índio norte-americano). Nesse momento do filme, ouvem-se as trombetas da cavalaria, que triunfalmente chega para dizimar os inimigos Apaches.

Esta cena normalmente acontece no contexto de conflitos raciais e é uma resposta ao que parece ser uma transgressão muito mais terrível, a inenarrável violência selvagem antecipada pelo outro. Ao deparar-se com circunstâncias tão sombrias, o que é tipicamente conhecido como “um destino pior do que a morte”, a única salvação da vítima deste pesadelo racista é a própria morte, piedosa e amorosamente aplicada por alguém próximo e querido.⁹⁸ (TELOTTE, 2003, p. 115).

Figura 36: Hatfield prestes a sacrificar Lucy Mallory



Fonte: *No Tempo Das Diligências* (FORD, 1939)

⁹⁷ By not discussing motives, society, and culture, the film converts the Apaches into a faceless threat and something approaching a force of nature. Anxiety and worry increase among the travelers until its final release near their journey's end. In what has become a classic scene, blood-thirsty Apache warriors gaze on the vulnerable stagecoach before launching their ferocious attack

⁹⁸ 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. In the face of such dire circumstances, of what is typically known as “a fate worse than death,” the victim’s only salvation from this racist’s nightmare seems death itself, mercifully and lovingly delivered by someone near and dear.

No Tempo das Diligências tornou-se um clássico, não apenas do gênero de faroeste, mas do próprio cinema. Sua influência alterou todo o rumo das representações indígenas e do *cowboy*. John Wayne tornou-se uma estrela, representando, quase sempre, o mesmo papel. De fato, ele é um dos poucos atores cuja identidade real se mistura com a de suas personagens. John Ford explorou os temas do faroeste em mais de dez filmes, valorizando o papel da cavalaria e da bravura do homem da fronteira, ao mesmo tempo em que perpetuava estereótipos negativos dos nativos norte-americanos. Sua influência e herança simbólica perduraram no gênero por quase trinta anos sem sofrer muitos questionamentos ou mudanças. Apenas nos anos de 1960 o gênero fílmico do faroeste começa a reconfigurar suas representações, e essas representações e reconfigurações estarão diretamente associadas ao ambiente político e social de suas épocas.

4.2 UMA NOVA ROUPAGEM REPRESENTACIONAL: *PEQUENO GRANDE HOMEM E SEU TEMPO*

Os faroestes clássicos pertencem à mitologia da América e mostram, na maioria dos casos, uma América verdadeiramente heroica, decente, branca e masculina. Os faroestes clássicos revelam um mundo governado por homens. As posições de gênero são estáticas e hegemônicas, homens são homens e mulheres são mulheres, e ninguém ali está reivindicando nenhuma mudança. Os homens brancos servem para proteger as suas subordinadas mulheres dos homens de cor, sejam eles índios, negros ou mexicanos, já que na tradição do faroeste clássico uma tonalidade mais escura de pele é, quase sempre, um sinal iminente de perigo e ameaça. “No faroeste, o homem branco incorpora o Destino Manifesto da América. Ele é um tipo qualquer e sem nome, símbolo de uma coragem real ou desejada, de uma independência e triunfo de uma América comum” (KORD e KRIMMER, 2011, p. 62)

As representações de gênero e identidade nos faroestes oscilaram muito pouco entre as décadas de 1930 até 1970, quando houve uma grande mudança representacional, mais especificamente voltada para as representações do cowboy e do indígena. O Oeste passa a ser retratado como um território sem lei, com homens selvagens, violentos, racistas e um tanto megalomaniacos. É nesse momento histórico do gênero que começa a se desconstruir o imaginário das representações do nativo norte-americano juntamente com a do cowboy, lembrando que:

Representação é a produção dos sentidos dos conceitos em nossas mentes através da linguagem. É a conexão entre conceitos e linguagem que nos possibilita referirmos tanto ao mundo “real” dos objetos, pessoas e eventos, e aos mundos imaginários dos objetos, pessoas e eventos ficcionais.⁹⁹ (HALL, 1997, p. 17)

A partir de então, já é possível vê-los, não como demoníacos e selvagens, mas como companheiros de viagens, conhecedores da natureza e do espírito humano, leais e com fortes características morais e éticas. Em outras palavras, passam de uma hipermasculinidade para uma masculinidade que beira o feminino.

⁹⁹ Representation is the production of the meaning of the concepts in our minds through language. It is the link between concepts and language which enables us to refer to either the 'real' world of objects, people or events, or indeed to imaginary worlds of fictional objects, people and events.

A representação do nativo americano como selvagem começa a ser rompida com o filme *Flecha quebrada* (*Broken Arrow*, de Delmer Daves, 1950), assim como *O último bravo* (*Apache*, 1954), de Robert Aldrich; *A última caçada* (*The Last Hunt*, 1956), de Richard Brooks, e *Renegando o meu sangue* (*Run of the Arrow*, 1957), de Samuel Fuller, segundo Kemp (2011).

Contudo, é *Pequeno Grande Homem* (1970), de Arthur Penn, o grande divisor de águas no quesito representação do índio norte-americano. Esta mudança de paradigma nas representações dos indígenas no cinema de faroeste tornou-se vigente até os nossos dias. Na película, o jovem protagonista, Jack Crabb, é adotado, aos dez anos, pela tribo Cheyenne, educado como indígena e recebe o nome Pequeno Grande Homem. Quando é “resgatado” por soldados confederados, ele volta a viver no mundo dos brancos, mas seu comportamento e estilo de vida é Cheyenne, de modo que apresenta sérias dificuldades em se adaptar a um mundo de cujos valores não compartilha.

Os esforços deste subcapítulo focam as condições de mudança de identidade pela personagem Jack Crabb e seus problemas decorrentes disso, além de pontuar as mudanças representacionais acerca das figuras do indígena e do cowboy no gênero fílmico.

O estudo de Tzvetan Todorov sobre a descoberta da América e a descoberta que o Eu faz do Outro, no caso exemplar de Cristóvão Colombo e dos nativos americanos, embasará as discussões sobre esta temática. Mesmo depois de cinco séculos da experiência colonizadora na América, a forma de ver o Outro e de impor-lhe uma identidade só começa a mudar no final dos anos sessenta do século XX, marco temporal em que se encontra o filme *Pequeno Grande Homem* (1970), que se constitui em um momento de ruptura da fixidez racial e identitária imposta ao Outro, visto que a luta pelos direitos civis trouxe alguns direitos para os nativos americanos, como, por exemplo, maior respeito por suas crenças e cultura.

O sujeito é constituído por muitos Outros, já que o Eu não é matéria homogênea e unitária, a identidade é constituída através do encontro com todos os outros no qual o sujeito se relaciona. É apenas através da ilusão do sujeito em se ver como uno, dissociado dos outros sujeitos - eu estou aqui e os outros estão lá - que se torna possível separar e distinguir o Outro do Eu (TODOROV, 2003). Essa ilusão não está restrita à distinção de indivíduos, mas de grupos inteiros também, como: as mulheres para os homens, oriental e ocidental, homossexual e heterossexual. Essa distinção

também pode ser aplicada a grupos exteriores à sociedade em que o Eu vive. E este é o exemplo que Todorov (2003) apresenta: a relação do Eu com o Outro que vem de uma cultura completamente diferente, com uma língua diferente, com costumes completamente estrangeiros à tradição eurocêntrica. A conclusão do autor é arrebatadora, pois reconhece que, em toda a história, nós, como civilização, nunca passamos por um momento tão singular em relação ao encontro com o Outro como aconteceu com a descoberta da América e dos nativos que habitavam essas terras. O europeu encontrou a América, mas não encontrou o homem que cá vivia. Ao se deparar com o Outro, que era o nativo americano, não o reconheceu como semelhante e o ignorou. E é a negação desse encontro que marcará o maior genocídio da história da humanidade.

Para Todorov (2003), foi em 1492, quando os europeus conquistaram a América, que se fundou a identidade ocidental, pois, até aquele momento, o mundo não tinha fim, era aberto. O homem era, senão, uma parte sem todo. Com a conquista, o mundo tornou-se total e ocidental também.

De acordo com Todorov, ao negar a existência do Outro, reservando-lhe apenas a condição de besta irracional e lasciva, Colombo e sua comitiva desumanizaram os nativos, considerando-os seres inferiores. Com isso, iniciou um processo de tomada de posse em termos físicos e simbólicos. No físico, houve a tomada das terras, das riquezas e, também, do corpo dos índios; na esfera simbólica, pode-se fazer referência à instalação do ato de nomear. Colombo começa a dar nomes novos a terras, ilhas, montanhas, rios, vales, etc., pois “[...] sabe perfeitamente que as ilhas já têm nome, de uma certa forma, nomes naturais (mas em outra acepção do termo); as palavras dos outros” (TODOROV, 2003, p.38). Mas como usar as palavras dos outros, se esses Outros não são Outros? A atividade de denominador de Colombo não se restringiu à geografia, uma vez que “[...] nem os índios escapam da torrente de nomes: os primeiros homens levados à Espanha são rebatizados de Don Juan de Castilha e Don Fernando de Aragón” (TODOROV, 2003, p.39). O primeiro momento do encontro entre a Europa e o Novo Mundo foi igualmente marcado pelo ato de nomear e pela tomada de posse.

Colombo desce a terra numa barca decorada com o estandarte real, acompanhado por dois de seus capitães e pelo escrivão real, munido de seu tinteiro. Sob os olhares dos índios provavelmente perplexos, e sem se preocupar com eles, Colombo faz redigir um ato. “Ele lhes pediu que dessem

fé e testemunho de que ele, diante de todos, tomava posse da dita ilha – em nome do Rei e da Rainha, seus Senhores”. (TODOROV, 2003, p. 40).

Colombo tinha uma visão naturalista e universal do ser humano, que se aplica também à sua concepção de línguas estrangeiras, uma vez que não reconhecia a diversidade das línguas e, nesse sentido, declarou que os índios não sabiam falar. Afinal de contas, para o explorador, os índios faziam parte da paisagem e nada mais.

Essa negação do Outro, iniciada com Colombo e sua comitiva, pode ser vista na empreitada calvinista e sua filosofia de Destino Manifesto dos americanos, que pressupunha que eles eram os verdadeiros donos daquelas terras e deveriam, como missão colonizadora, tomar conta do território. Isso se alastrou pelos Estados Unidos durante a colonização. Nesse sentido, o filme *Pequeno Grande Homem* retrata um período em que o genocídio dos nativos norte-americanos é levado às últimas consequências e o nível de crueldade é extremo. As Guerras Indígenas (1778 – 1890), como são chamadas, levaram ao extermínio de muitas nações indígenas, além de construírem a imagem do americano como um povo de desbravadores, corajosos e destemidos, ao passo que representou os índios como selvagens, violentos, estupradores e demoníacos. Características que marcarão as narrativas fílmicas de faroeste principalmente até o início da década de setenta, quando filmes como *Pequeno Grande Homem* (*Little Big Man*, de Arthur Penn, 1970), *Um Homem Chamado Cavalo* (*A Man Called Horse*, de Elliot Silverstein 1970), *Jeremiah Johnson* (*Jeremiah Johnson*, de Sydney Pollock, 1972), *Josey Wales: Um fora da lei* (*The Outlaw Josey Wales*, de Clint Eastwood, 1976) e *Graveagle* (*Graveagle*, de Charles B. Pearce, 1976) começam a deslocar a representação dos nativos como seres selvagens para uma visão mais antropológica.

Não há, talvez, no universo pós-moderno, maior problemática do que a da identidade. Stuart Hall coloca a questão de forma sucinta e objetiva, ao afirmar que:

Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (2001, p.7).

A partir disso, pode-se inferir que já houve estabilidade quanto à identidade. Contudo, a era pós-moderna coloca todos os significados e sentidos em jogo, pois

nada é permanente, nada é seguro ou estável. Hall questiona quais acontecimentos possibilitaram essa enorme crise de identidade vivida pelo homem da modernidade tardia, e quais suas consequências. Para Hall (2001), uma mudança estrutural modificou as sociedades modernas no final do século XX, fragmentando os panoramas culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade. Essa fragmentação desestabilizou segmentos da cultura que por muito tempo eram tidos como estáveis e sólidos, do que decorre o descentramento do sujeito. As identidades pessoais não possuem mais a característica de integridade que era reservada ao sujeito iluminista e ao moderno. A crise de identidade coloca-se em duas esferas: no ambiente social em que o sujeito encontrava seu lugar no mundo e também no meio cultural em que o indivíduo assumia uma posição em relação a si mesmo.

A problemática da identidade só vem à tona quando há uma crise, na medida em que algo que se supunha fixo e estável é transposto para a categoria da dúvida e da incerteza. Stuart Hall apresenta, em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-modernidade* (2001), três concepções de identidade: o sujeito do Iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. O sujeito do Iluminismo

[...] estava baseado numa concepção de pessoa humana como um indivíduo totalmente centrado, unificado, dotado das capacidades da razão, da consciência e da ação, cujo “centro” consistia num núcleo interior, que emergia pela primeira vez quando o sujeito nascia e com ele se desenvolvia, ainda que permanecendo essencialmente o mesmo – contínuo ou “idêntico” a ele – ao longo da existência do indivíduo. O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa. (HALL, 2001, p.10).

Essa visão de identidade é carregada de um tom individualista, colocando o Eu como se fosse dotado de características independentes, apto a tomar decisões e completamente ciente de si. Essa característica individualista muda com o sujeito sociológico, pois, na concepção sociológica, a identidade aponta-se no espaço entre o “interior” e o “exterior” do sujeito, ou seja, no seu universo pessoal e no ambiente público. Segundo Hall, a noção de sujeito sociológico

[...] refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que esse núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com outras pessoas importantes para ele, que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele /ela habitava. (2001, p.11)

Aqui, a identidade é formada no diálogo entre sociedade e o Eu. Há ainda uma primazia do Eu interior para com o mundo social exterior, como ressalta Hall: “o sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o `eu real`, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais `exteriores` e as identidades que esses mundos oferecem” (2001, p.11). Na concepção sociológica, o sujeito é interpelado pela ideologia, construindo-se mutuamente com o mundo exterior, identificando-se com ele. Nessa abordagem, percebe-se o estabelecimento dos Estados-Nação interiorizados no imaginário cultural dos indivíduos que o habitavam.

Com o advento da globalização, ocorre uma mudança de paradigma quando se pensa a identidade. O mundo exterior do sujeito, aquele que lhe fornecia os valores, sentidos e símbolos, expandiu-se para além das fronteiras nacionais, razão por que o sujeito não pode mais habitar uma identidade estável, fixa e unificada. A identidade é fragmentada, já que não há uma identidade a ser assumida, há várias identidades possíveis. Hall (2001, p.12) menciona que “o próprio processo de identificação, através do qual nos projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório, variável e problemático”. O sujeito pós-moderno é, portanto, habitado por inúmeras identidades cambiantes e passageiras. Não há mais espaço para uma identidade fixa, essencial e permanente, uma vez que a identidade é criada e recriada ininterruptamente com referências a como o sujeito é interpelado e representado nos complexos culturais que o cerceiam. O Eu não é mais um Eu coerente, ele é colocado em movimento contínuo, assumindo diferentes identidades e adaptando-se ao universo ao seu redor, identificando-se com os sistemas de significação cambiantes do mundo pós-moderno. É necessário salientar que o conceito de identidade de Hall é também aplicável ao conceito de identidade de gênero e às múltiplas masculinidades.

Pequeno Grande Homem problematiza as questões de representação e de identidade indígena, além de contribuir para uma mudança representacional da masculinidade indígena no gênero de faroeste. A narrativa do filme tem início em 1970 em uma casa de repouso para idosos, onde o personagem Jack Crabb (Dustin Hoffmann), aos 111 anos, dá uma entrevista para algum tipo de acadêmico (provavelmente um antropólogo ou historiador) interessado nas relações entre indígenas e brancos. Ao contar sua história, apresenta seu testemunho, característica que pode ser associada à Nova História, que está interessada em recontar eventos

históricos através de outra perspectiva que não seja tradicional, universalizante, centralizadora e que representaria a verdade (JENKINS, 2013). A “História contada de baixo” é o que o filme apresenta, ou seja, a história dos nativos americanos, narrada por um homem branco adotado por nativos norte-americanos. Parecido com o que John Ford fazia com seus filmes, retratando eventos históricos e personagens indígenas históricos com personagens brancos fictícios, *Pequeno Grande Homem* inverte essa ordem, misturando mito e história com personagens brancos históricos, como o General Custer e Wild Bill Hickock¹⁰⁰, eventos históricos e personagens indígenas fictícios.

Jack Crabb inicia sua narração sobre fatos passados há 111 anos, quando, aos 10 anos de idade, toda a sua família, ao cruzar as planícies, foi chacinada por um bando de índios Pawnee. Apenas ele e sua irmã mais velha foram poupados do massacre. Um índio Cheyenne, ao passar pelo local, resgata os dois irmãos e os leva a seu acampamento (Figura 37).

Figura 37: Momento em que os irmãos são levados ao acampamento indígena.



Fonte: *Pequeno Grande Homem*, Arthur Penn, 1970

Os Cheyennes se denominavam “os Seres Humanos”, e essa denominação é interessante para a análise das representações, tanto do índio como do homem branco. Os Seres Humanos apresentam características que podem ser associadas aos lemas de igualdade, fraternidade e liberdade, características que representam a

¹⁰⁰ Famoso personagem do Oeste norte-americano. Hickok foi soldado na Guerra Civil e xerife nos estados de Kansas e Nebraska. Foi morto em um jogo de poker.

democracia e que, obviamente, não serão os traços de caráter nas representações da sociedade americana no filme em análise.

Jack Crabb é adotado pelos índios e recebe uma educação Cheyenne, aprendendo a língua, os costumes, as técnicas de caça, enfim, sendo tratado como um igual. Quando se torna adolescente, acompanha um grupo de Cheyennes para investigar um acampamento Pawnee, onde salva um companheiro da morte. Esse ato de coragem e bravura faz com que seu avô adotivo, o Chefe Peles Velhas de Cabana (Chefe Dan George), em um ritual que marca a passagem da adolescência para a maturidade, lhe concedesse um nome indígena (Figura 38): “Este rapaz deixou de ser rapaz. Ele é um bravo. É pequeno no corpo, mas seu coração é grande. O nome dele será Pequeno Grande Homem”.

Figura 38: Cerimônia em que o jovem Jack Crabb recebe o nome indígena de Pequeno Grande Homem



Fonte: *Pequeno Grande Homem*, Arthur Penn, 1970

Ao receber este nome, Jack Crabb assume uma identidade e uma masculinidade que nunca desaparecerá, ditando seu caráter como homem justo, honesto, ponderador, leal e sensível, características que estarão associadas às representações de masculinidade indígena nos filmes de faroeste até os dias atuais. Sobre a importância do nome, Cassirer (2013, p. 68) explica que:

[...] o eu do homem, sua mesmidade e personalidade, estão indissolavelmente unidos com seu nome, para o pensamento mítico. O nome não é nunca um mero símbolo, sendo parte da personalidade de seu portador; é uma propriedade que deve ser resguardada com o maior cuidado e cujo uso exclusivo deve ser ciosamente reservado.

Ao visitarem um acampamento vizinho, os Cheyennes se deparam com um massacre, em que todos os índios, incluindo mulheres e crianças, haviam sido mortos pelos soldados americanos - este é o primeiro filme do gênero que “inverte” estes acontecimentos, já que, tradicionalmente, no cinema, os indígenas é que massacravam os acampamentos dos colonizadores (DIAMOND; BAINBRIDGE, 2009) – que são representados quase como selvagens. Diante disso, o Chefe Peles Velhas de Cabana declara guerra aos soldados brancos. Contudo, a ideia de guerra por parte dos nativos era diferente daquela dos colonizadores, o filme explicita que os nativos entendem como guerra não necessariamente matar o inimigo, mas humilhá-lo tocando-lhe o corpo.

No duelo contra os soldados, o Pequeno Grande Homem sacrifica sua liberdade para salvar o companheiro Sombra Que Se Faz Luz. Ao ser capturado, e tentando salvar sua própria vida, Pequeno Grande Homem começa a falar inglês. Suas primeiras palavras são: “Deus abençoe George Washington! Deus abençoe minha mãe!”. Essas palavras não surtem efeito algum, e as investidas contra a vida do personagem só cessam quando ele limpa a tinta de seu rosto, revelando a sua brancura. Essa cena contém elementos que podem ser relacionados aos textos de Fanon, em *Pele Negra, Máscaras Brancas* (2008), quando afirma que não importa o uso correto da língua do colonizador pelo colonizado, pois este será visto pelas representações que a cultura colonizadora fez dele.

Pequeno Grande Homem volta a ser, então, Jack Crabb, mas a identidade de gênero de Pequeno Grande Homem não o abandona. É nesse momento que emergem mais fortemente as representações do mundo ocidental como um mundo imoral, sem sentido, violento, desrespeitoso – características que dificultarão a existência de alguém com o caráter do Pequeno Grande Homem. A partir desse instante, Jack Crabb começa a assumir diferentes identidades e masculinidades ocidentais, mas sem abandonar a filosofia que o nome Pequeno Grande Homem carrega. A primeira identidade que assume é a de menino puritano, quando é adotado por um reverendo e sua esposa. O reverendo Pendrake é castrador, intolerante e

perverso, em cujas palavras as representações que o ocidente faz dos índios ficam claras (Figura 39): “Os índios nada sabem de Deus e da moral. Comem carne humana, fornicam, são adúlteros, misóginos, e comungam constantemente com os desígnios do demônio. A nossa tarefa tem que ser... Não, nosso dever cristão, vencer a miséria pela pancada”. Sua esposa, Sra. Pendrake, fala constantemente de Deus e das tentações do demônio, mas ela mesma é adúltera.

Figura 39: Reverendo Pendrake pregando sobre a condição bestial dos nativos.



Fonte: *Pequeno Grande Homem*, Arthur Penn, 1970

Jack Crabb, ao perceber que a vida do casal é uma farsa, decide abandonar a família religiosa, passa fome por um tempo e depois se une a um charlatão que vendia bebidas milagrosas. Nas palavras do próprio Jack: “*Depois da Sra. Pendrake, a honestidade dele era um bálsamo*”. Em uma conversa entre Jack e o charlatão Meriweather, este tenta persuadir o protagonista a abandonar a veia honesta que carrega:

Meriweather: O que te arruinou foi aquele índio, o Velho “Tepee”. Ele transmitiu-te uma visão de ordem moral no universo, e essa ordem não existe. As estrelas brilham no vazio, caro rapaz, e os esquemas e os sonhos das criaturas de duas pernas são todos vãos. Fica com o Allardyce Meriweather, e vestirás seda.

Jack: Eu não sei se quero vestir seda.

Meriweather: Meu caro rapaz, que mais usa um homem de posses além de seda?

Jack reencontra sua irmã, que o ensina a atirar. Ele se mostra um ótimo pistoleiro, mas, ao presenciar um assassinato, vende suas armas e roupas, de modo que prevalece a filosofia de *Pequeno Grande Homem* sobre a identidade ocidental. A respeito da representação de masculinidade, a irmã de Jack menciona: “Um homem não é nada sem sua arma... Não há nada mais inútil do que um pistoleiro que não

consegue matar pessoas”. Essa representação é diametralmente oposta ao comportamento e modo de vida do povo indígena que educou Pequeno Grande Homem, constituindo, portanto, o comportamento do branco como violento e assassino. Jack casa-se com uma sueca que mal sabe falar inglês e abre um pequeno negócio com um sócio, o qual se revela desonesto e o rouba, condenando-o a declarar falência. Naquele momento de bancarrota, o personagem se depara pela primeira vez com a figura do General George Armstrong Custer, que é um personagem histórico, herói na Guerra Civil norte-americana e implacável caçador de índios.

Jack Crabb alista-se no exército com a intenção de procurar sua esposa que havia sido raptada por índios. Em uma investida contra um acampamento indígena, Jack Crabb revolta-se com a postura sanguinária dos soldados, que atiravam em crianças, mulheres e animais. General Custer comenta sobre as mulheres indígenas: “Elas procriam como ratazanas” (*Pequeno Grande Homem*, Arthur Penn, 1970), revelando a face preconceituosa e de menos valia pelo Outro por parte do exército americano. Já o protagonista tenta impedir a matança, mas é caçado pelos próprios soldados.

Ao fugir, reencontra sua tribo Cheyenne e volta a morar com eles, formando família e encontrando a felicidade. A nação Cheyenne estava morando em uma reserva, junto com outras nações indígenas, que lhes havia sido concedida em um tratado com o governo dos Estados Unidos. Lá, ao menos, se sentiam seguros. Essa segurança é interrompida quando o exército do general Custer avança com todas as forças, dizimando todos os nativos. Pequeno Grande Homem consegue escapar e salvar seu avô Peles Velhas de Cabana, mas testemunha a morte de sua esposa e seus dois filhos.

Prestes a jogar-se de um penhasco, Pequeno Grande Homem escuta uma trombeta, avista a cavalaria do general Custer e decide matar o “demônio” com as próprias mãos. Assim, aceito novamente no exército, à noite, entra na cabana de Custer, com o pretexto de servir-lhe chá, mas com o intuito de matá-lo a facadas. Mais uma vez, Jack Crabb não consegue abandonar os valores que seu nome indígena carrega, não sendo capaz de matar um homem, nem mesmo se esse homem merecesse, que é o caso de Custer.

O General George Armstrong Custer é retratado como um homem megalomaníaco, cheio de certezas, impetuoso, arrogante, incrivelmente racista e, de forma muito irônica, sempre que enuncia algo, enuncia errado. Embora ele tenha

certeza de estar correto, o espectador tem consciência de que Custer está equivocado. Isso revela uma versão do patético no herói norte-americano: sua impetuosidade custa-lhe a vida e a de outros mil soldados que obedecem a suas ordens. Na famosa batalha de Little Big Horn, quando mil soldados são mortos por um número três vezes maior de índios, Pequeno Grande Homem consegue sua vingança. Melhor ainda, consegue sua vingança sem precisar abandonar sua masculinidade de um homem justo (Figura 40). Custer decide avançar suas tropas “*sem dó nem piedade*” sobre o acampamento indígena, embora os soldados de alto escalão o pressionassem a mudar de tática, pois acreditavam que seriam emboscados pelos índios. Para, finalmente, ter certeza de sua astúcia, Custer decide perguntar ao Pequeno Grande Homem o que aconteceria se os soldados seguissem seus planos, acreditando que este tentaria enganá-lo

Custer: O que devo fazer, condutor de mulas?... Devo ir até lá ou bater em retirada?

Jack: Ele estava nas minhas mãos. Mas, desta vez, o que eu tinha na mão não era uma faca, mas a verdade.

Custer: Então? Qual a tua resposta, condutor de mulas?

Pequeno Grande Homem: General, vá até lá.

Custer: E não há índios por lá?

Pequeno Grande Homem: Eu não disse isso. Há milhares de índios por lá, e, quando eles acabarem com o senhor, restará apenas uma mancha gordurosa. Isso não é o Rio Wachita, General. E não terá a sua espera mulheres e crianças indefesas. Eles são guerreiros Cheyenne e Sioux. Vá até lá, se tem coragem para isso.

Custer: Continuas a tentar ser mais esperto do que eu, não é, condutor de mulas? Queres que eu pense que não queres que eu vá até lá, mas a sutil verdade é que não queres realmente que eu vá até lá.

Figura 40: Momento em que Custer decide avançar as tropas sobre o acampamento indígena



Fonte: *Pequeno Grande Homem*, Arthur Penn, 1970

Com os soldados mortos, Pequeno Grande Homem volta a viver com os índios. Seu avô ainda está vivo, mas está envelhecido, cego e com cicatrizes de batalhas. Juntos, em uma tenda, eles conversam. Seu avô faz constatações sobre o futuro do homem branco e dos Seres Humanos:

Peles Velhas de Cabana: Quero morrer na minha terra, onde os Seres Humanos são enterrados no céu.

Pequeno Grande Homem: Por que queres morrer, avô?

Peles Velhas de Cabana: Porque não há outra maneira de lidar com o homem branco, meu filho. Com tudo o mais que se possa dizer deles, é preciso admitir, não é possível vermo-nos livres deles. [...] Há um infinito suprimento de homens brancos, mas sempre houve um número limitado de Seres Humanos. Ganhamos hoje, mas não ganharemos amanhã.

O filme termina de forma pessimista quando vemos o envelhecido Pequeno Grande Homem no asilo pedindo ao entrevistador que parasse o que estava fazendo, desligando o gravador e interrompendo a entrevista. Percebemos que a personagem está nitidamente abalada. Contar a sua história era contar a história dos nativos e perceber que eles foram enganados. A eles, o governo prometeu terras e liberdade cultural, mas a luta social dos nativos se alastrou por todo século XX.

O filme *Pequeno Grande Homem* pode ser considerado um divisor na composição do gênero faroeste no cinema, tendo em vista que, pela primeira vez, de forma contundente, um filme do gênero explorava a perspectiva histórica pela ótica dos colonizados, trazendo protagonistas que eram, de fato, indígenas. O próprio Chefe Peles Velhas de Cabana, interpretado pelo Chefe Dan George, foi indicado ao Oscar e ao Globo de Ouro pelo papel. O respeito pela cultura indígena no filme não se restringiu ao papel da personagem coadjuvante, mas também pelas tradições e identidade das nações indígenas – o filme contou com a participação de membros das nações Cheyenne, Pawnee e Crows – e pela fidelidade histórica – e as filmagens foram realizadas nos territórios onde batalhas históricas aconteceram e onde acampamentos estavam localizados.

Como o filme inverteu as representações dos indígenas e dos homens brancos típicas do gênero faroeste, em que o índio era retratado como selvagem, bestial, violento e o homem branco era um defensor da liberdade e o reflexo de coragem, a nova representação é marcada pela “veia” cômica, instituindo um posicionamento crítico em relação ao peso da cultura dominante. Em *Pequeno Grande Homem*, os Seres Humanos são os índios, os quais compartilham um código moral “civilizado”,

marcado pelo respeito ao Outro e sua diferença. Os índios retratados no filme até aceitavam, em sua comunidade, sujeitos que fugissem às normas, como é o caso de Pequeno Cavalo, que assumia uma identidade diferente do padrão, pois era homossexual. Segundo Pequeno Grande Homem: “Os Seres Humanos não precisam de um rapaz para ser guerreiro se ele não tiver o temperamento e o Cavalo Pequeno não tinha. Se ele queria ficar no acampamento com as mulheres, os Seres Humanos não viam problema com isso”.

Marca esta que revela um dos componentes da construção da imagem do enunciador fílmico, no caso, Arthur Penn: o diretor subverte o gênero americano por excelência, para acrescentar um ponto de vista irônico na formação do povo americano. A representação da comunidade religiosa, da comunidade comercial e também a do governo, representado pelo exército, apresenta identidades que diferem de suas respectivas representações tradicionais. No caso da comunidade religiosa, a identidade puritana prescrevia um código de conduta severo e disciplinado eticamente, mas o Reverendo Pendrake se revela um homem cruel, violento e racista, pregando o extermínio dos nativos; e a Sra. Pendrake, embora se posicione como puritana, revela-se como uma mulher adúltera, libertina e com requintes de perversão. A comunidade comercial é retratada em dois momentos: primeiro com o charlatão Meriweather, que engana seus consumidores e vai perdendo partes de seu corpo pelas cidades por que passa; e também com o parceiro de negócios de Jack Crabb, que é ladrão. Com os soldados, a crítica é mais implacável, pois estes representam o discurso institucional do governo, e aqui há a posição, que, na tradição, é ocupada pela honra e pela coragem, enquanto a narrativa fílmica dá lugar ao racismo extremo e generalizado, à crueldade, à intolerância e à violência. Os soldados rompem tratados, são covardes, matam mulheres e crianças, do que decorre que a “grande” conquista do Oeste não é retratada pela bravura, mas pela imensa covardia e violência.

Não há dúvidas de que o filme *Pequeno Grande Homem* marca uma mudança de paradigma no gênero faroeste, pois rompe com a tradição na representação que faz dos índios e da sociedade ocidental e sua conquista do Oeste, ou seja, sua história. A narrativa fílmica é capaz de recontar os fatos históricos por uma visão de baixo, em que o Pequeno Grande Homem está à margem da história, e à sua pequenez nunca havia sido reservado um papel de destaque nos discursos. O filme

permitiu que essa voz – do índio marginalizado nos discursos históricos – pudesse, enfim, se enunciar.

4.3 PROBLEMATIZANDO AS REPRESENTAÇÕES: *RASTROS DE MALDADE*

Os nativos norte-americanos são um símbolo para o cinema de faroeste. Por muitas décadas, os filmes de faroeste lidaram com representações dos índios como se eles fossem os vilões, aqueles que tentavam impedir a “conquista” do Oeste e a construção da nação estadunidense. Normalmente, a dicotomia entre barbárie e civilização era colocada em evidência. Por meio destes corpos seminus, sujos e empoeirados, assemelhando-se à imagem dos homens das cavernas, os nativos norte-americanos eram representados nos filmes, e os colonizadores bem vestidos, com ferrovias e cidades em constante construção, percebe-se a diferença entre progresso e um estado de petrificação cultural. Colling ilustra esse constructo: “Nosso corpo tem muito pouco de nós mesmas. Ele é simplesmente um resultado de discursos e práticas. Ele é, portanto, um efeito histórico” (2015, p.180).

Embora o estudo desta autora refira-se ao corpo feminino, é possível fazer uma analogia ao constructo do corpo indígena no faroeste, já que ambos se enquadram na descrição de um corpo abjeto: é todo aquele corpo que é construído pelo discurso do Outro (no caso, costumeiramente, o homem branco) ao qual, normalmente, não lhe é atribuída “vida” ou importância. Enquanto o corpo feminino foi normatizado nos discursos da história médica, legal, intelectual e social como um corpo que sofria das ausências das qualidades masculinas e racionais voltando-se sempre à natureza selvagem (COLLING, 2015), o corpo indígena sempre foi estigmatizado como inferior e pré-histórico.

O cinema de faroeste exerceu tamanha influência sobre o corpo do indígena norte-americano em seu espectador, que o imaginário do ocidente sobre ele está incrustado na própria identidade nacional estadunidense e, também, mundial. Nesse aspecto, o gênero cinematográfico do faroeste é categórico. Através de sutil e efetiva pedagogia, induz o espectador a construir, sincronicamente, com a narrativa diante de si, uma identidade estigmatizada do índio norte-americano.

Nos filmes clássicos de faroeste, os índios, normalmente, eram retratados como um grupo de selvagens, violentos e incultos. Suas masculinidades eram exacerbadas, remetendo mais ao animal do que ao humano. Eles representavam uma obstrução para que o homem branco estabelecesse sua cultura e sua civilização nas

planícies e pradarias do oeste norte-americano. Nessa assertiva, pode-se inferir que “as masculinidades hegemônicas podem ser construídas de forma que não correspondam verdadeiramente à vida de nenhum homem real. Mesmo assim, esses modelos expressam, em vários sentidos, ideais, fantasias e desejos muito difundidos” (CONNELL; MASSERSCHMIDT, 2013, p.253). O cinema de faroeste conseguiu incrustar no imaginário de seus espectadores antigas visões (que pertencem ao mundo imagético e preconceituoso do colonizador americano) sobre a masculinidade indígena.

O cinema de faroeste foi eficiente na construção de uma identidade e uma masculinidade ocidental. A figura do cowboy destemido, forte, corajoso e solitário se estabelece e cria raízes nos corações de homens e mulheres do território ocidental. No Brasil, percebe-se sua influência na construção da identidade social do cowboy retratado no sertanejo, de modo que as vestimentas são as mesmas de um cowboy texano.

Provavelmente, muitos dirão que hoje “já não se fazem mais *westerns* como antigamente” e, também, que as masculinidades contemporâneas não têm mais, necessária ou prioritariamente, as marcas do faroeste. Tudo isso pode ser verdade, mas estou convencida de que esses filmes exibiram e fizeram circular representações de masculinidade muito influentes, duradouras, recorrentes. Alguns de seus vestígios ou rastros ainda devem andar por aí. (LOURO, 2013, p, 173)

Algumas ideologias ultrapassam suas fronteiras nacionais, e certamente esse é o caso do cinema norte-americano, uma das “armas” ideológicas mais eficientes já vistas, uma vez que a ideologia norte-americana caminha livremente em nossas ruas e em quase todos os países do mundo. Faz morada em nossos lares, percorre o fluxo sanguíneo dos nossos indivíduos e cria uma camada de gordura em nossos corações.

Uma das formas mais significativas e persistentes da combinação cinema e sexualidade pode ser examinada nos filmes propriamente ditos, nas ideias que eles nos “convocam a visitar”, ou nas pedagogias culturais que eles exercitam. É dessa dimensão que desejo me ocupar. Estou convencida de que os filmes exerceram e exercem (com grande poder de sedução e autoridade) pedagogias da sexualidade sobre suas plateias. (LOURO, 2008, p.82)

Nessa assertiva, os filmes de faroeste ajudaram a construir uma mitologia sobre a identidade da nação estadunidense e, ao fazê-lo, construíram também uma

mitologia imaginada dos povos indígenas que habitavam (e ainda habitam) aquelas terras.

Nos clássicos de faroeste, os mocinhos eram fortes, corajosos, decentes, por vezes solitários e silenciosos. Invariavelmente brancos, lutavam contra índios, mexicanos e degenerados de todo tipo. Em tais filmes, dirigidos prioritariamente ao público masculino, o final feliz não supunha, necessariamente, o encontro do par amoroso. Ao encerrar da trama, muitas vezes se via o herói cavalgando sozinho, deixando a cidade e até a mocinha (que antes salvara) e se lançando para o horizonte ilimitado à sua frente. A câmera deslizava, sugerindo aos espectadores que, para esse homem, as possibilidades de aventura continuavam. (LOURO, 2008, p, 84)

O poder simbólico do cinema, no caso dos faroestes, incrusta-se na construção das masculinidades e identidades do povo norte-americano colonizador. Aponta-se a figura publicitária de maior sucesso do mundo, o *Marlboro man* (KELLNER, 2001), símbolo da masculinidade e independência do homem norte-americano, ainda que retratado como um cowboy solitário, sua simbologia é um exemplo de como a construção de uma identidade masculina, viril, corajosa, independente e construtora da nação foi capaz de atingir, no universo simbólico estadunidense de todas as classes, até mesmo os cidadãos colarinhos branco que nunca montaram um cavalo. É necessário pensar também como esse símbolo atingiu outros países, que, concomitantemente aos norte-americanos, consumiam os filmes de faroeste e se identificavam com a imagem do *Marlboro man*, solidificando, assim, a figura da masculinidade ocidental.

O cinema e seu discurso, com seu poder na esfera representacional, afetou do mesmo modo uma construção identitária do povo colonizado, que neste caso são índios norte-americanos. Suas masculinidades tencionam para os extremos, ou são hipermasculinizados (selvagens, beirando o animalesco) ou são feminilizados (seres etéreos, passivos e contemplativos), e, dessa maneira, o cinema conseguiu desumanizá-los, estigmatizando-os. Nas palavras de Goffman:

Enquanto o estranho está a nossa frente, podem surgir evidências de que ele tem um atributo que o torna diferente de outros que se encontram em uma categoria em que pudesse ser – incluído, sendo até, de uma espécie menos desejável – num caso extremo, uma pessoa completamente má, perigosa ou fraca. Assim, deixamos de considerá-lo criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa estragada e diminuída. Tal característica é um estigma, especialmente quando seu descrédito é muito grande. (2004, p.6)

Esse estigma que marca a identidade indígena no gênero de faroeste não se dá apenas no corpo e nas identidades dos grupos. A fachada geográfica também é um forte aspecto da tentativa em homogeneizar todas as nações indígenas como se pertencessem a um único local. Embora os índios norte-americanos ocupassem todo o território nacional, o cinema fez questão de representá-los em um único lócus: as planícies e os desertos do Oeste. E, ao fazê-lo dessa forma, estabelece uma relação de sentidos entre a identidade dos povos e a geografia. Os desertos e os cânions remetem ao imaginário do pré-histórico, do incivilizado. Conseqüentemente, o território inóspito e sem vida é a morada da essência indígena.

No imaginário ocidental, de forma geral, o corpo indígena pertence ao universo cinematográfico. O cinema usou e abusou do corpo indígena para criar significados. Ao construir a identidade e masculinidade deste Outro, construiu, concomitantemente, a masculinidade e a identidade do povo norte-americano. Em um primeiro momento, na história cinematográfica, os corpos indígenas eram travestidos. Não era permitido que índios de verdade pisassem em *sets* de filmagem. Atores brancos tinham sua pele tingida de laranja, nos mesmos moldes do *blackface*, quando atores brancos se pintavam de preto, estereotipando o povo negro (DIAMOND; BAINBRIDGE, 2009). Dessa forma, o corpo indígena não era nem mesmo o corpo indígena, mas uma representação mascarada e estereotipada. Essa situação mudou na década de sessenta, quando o movimento político indígena, ao lado do movimento dos direitos civis, reivindicou o direito por sua imagem e o respeito por suas crenças. A partir disso, atores indígenas foram contratados, porém jamais como protagonistas em filmes de faroeste, apenas como personagens secundárias.

Atores indígenas nunca tiveram a oportunidade de ser os protagonistas de sua própria história, mas há algumas exceções na história cinematográfica. Depois dos anos 1960, papéis secundários foram, de fato, conferidos a índios e seus descendentes. O exemplo mais notório é o do Chefe Dan George, cujo nome indígena Geswanouth Slahoot teve de ser substituído quando aos cinco anos de idade ingressou na escola interna missionária, onde o uso de sua língua nativa era praticamente proibido. Chefe Dan George se tornou um grande ator de faroestes, tendo recebido uma indicação ao Oscar de melhor ator coadjuvante por seu papel, na personagem de Chefe Velhas Peles de Cabana, no filme *Pequeno Grande Homem* (1970). Esses papéis, no entanto, não foram capazes de dar aos índios a oportunidade

de narrar as suas experiências sobre a colonização, mas deram-lhes uma voz, um espaço onde seus discursos pudessem ressoar.

Nos últimos anos, o gênero de faroeste sofreu outra reviravolta. O filme *Django Livre* (2012), de Quentin Tarantino, colocou uma personagem negra como protagonista de um faroeste. Até 2012, uma personagem negra como protagonista de um faroeste podia ser motivo de piada, e foi exatamente o que Mel Brooks fez em 1974, em sua paródia *Banzé no Oeste*. De forma categórica, negros não faziam parte desse universo cinematográfico. Em 1992, Clint Eastwood dirigiu *Os Imperdoáveis*, ganhador de 4 Oscars, incluindo melhor filme e diretor. No filme, Morgan Freeman, que é negro, faz o papel de parceiro do protagonista. Esta situação é semelhante aos papéis secundários assumidos por atores indígenas após a década de sessenta. Contudo, *Django Livre* (Figura 41) ressignifica o faroeste e a figura masculina do homem branco americano. O parceiro de Django é um imigrante alemão, e seu antagonista é um homem branco proprietário de terras no Sul dos Estados Unidos, invertendo, dessa forma, os significados estabelecidos há décadas. Devido ao sucesso do filme, Quentin Tarantino dirigiu outro filme de faroeste, e outra vez um protagonista negro foi colocado em cena. *Os Oito Odiados* (2015) tem Samuel L. Jackson como ator principal (Figura 42).

Finalmente, em 2016, um clássico do faroeste ganha uma nova roupagem, *Os Sete Magníficos*. Mais uma vez, um protagonista negro, representado por Denzel Washington (Figura 43), é colocado em evidência, embora, neste filme, haja diversas etnias, incluindo um indígena e um imigrante chinês.

Figura 41: Jamie Fox



Figura 42: Samuel L. Jackson



Figura 43: Denzel Washington



Fonte: *Django Livre* (2012)

Fonte: *Os Oito Odiados* (2015)

Fonte: *Os Sete Magníficos* (2016)

O faroeste contemporâneo tem se revelado prolixo em relação à inovação narrativa e a representações há muito estabelecidas. Além dos exemplos com

protagonistas negros, o cinema de faroeste inova na representação da mulher e na representação masculina, como é o caso dos dois cowboys gays em *Brokeback Mountain* (LEE, 2005). Há inúmeros filmes onde a protagonista é feminina. Estas personagens não são passivas frágeis, mas mulheres que desafiam as pedagogias de gênero. “As mocinhas aos poucos deixaram de ser frágeis e desprotegidas, algumas vezes foram ousadas, sensuais e até pegaram em armas” (LOURO, 2013, p, 173). Filmes como *Amaldiçoada* (KOOLHOVEN, 2016), *Dívida de Honra* (JONES, 2014) e *O Atalho* (REICHARDT, 2010) são exemplos de filmes com protagonistas femininas que invertem os discursos e as representações de gênero tradicionais do cinema de faroeste. Importante mencionar a minissérie *Godless* (FRANK, 2017), em que uma cidade mineradora é povoada apenas por mulheres.

As questões de identidade, masculinidade, nação e intertextualidade nos discursos cinematográficos do gênero faroeste oscilam ao longo da sua trajetória histórica. Mas talvez não exista caso mais emblemático e ambíguo do que o filme *Rastro de Maldade* (2015) para apresentar algumas problemáticas. A película conta com grande elenco, incluindo Kurt Russel, Patrick Wilson, Mathew Fox e Richard Jenkins. Todos atores brancos. Há, na obra cinematográfica, uma imensa tensão no que tange, pelo menos, dois aspectos: a representação do indígena no cinema e o próprio gênero de faroeste.

No que concerne à tradição cinematográfica do gênero de faroeste, *Rastro de Maldade* é uma obra-prima. O filme consegue trazer os elementos clássicos do faroeste e, ao mesmo tempo, conferir uma abordagem nova ao gênero, ao misturar faroeste com suspense, terror e até *gore*¹⁰¹, criando, dessa forma, um filme híbrido. Categoricamente, o faroeste manteve sua estética técnica por mais de um século, mas *Rastros de Maldade* lançou nova luz sobre esse aspecto técnico, embora, para fazer isso, utilize subterfúgios semânticos há tempos engavetados.

A narrativa é um clichê no gênero cinematográfico, pois, na premissa do filme, dois ladrões assassinos deparam-se com um cemitério indígena e, como estão em fuga, resolvem cruzá-lo. No imaginário do telespectador de faroestes, um cemitério indígena, indubitavelmente, não é local onde uma pessoa gostaria de cometer algum sacrilégio, já que todos os discursos do gênero mostram que o indivíduo que cruza

¹⁰¹ Gore é um termo que remete a violência explícita. Na literatura, no cinema e nos games, gore é o espaço da violência visual, o sangue e as tripas escoando sobre o receptor.

esse território está destinado a pagar por seus pecados (Figura 44). Esse discurso, petrificado nas representações do faroeste, aponta indícios de que a obra cinematográfica trilhará caminhos estigmatizados. Mais uma vez, o telespectador se depara com significados do imaginário cinematográfico, os quais perpassam ideologias nacionais, alcançando interpretações simetricamente globais. O espectador percebe, através do dialogismo da cena, antes mesmo de a ação acontecer, que se aquelas personagens cruzarem tal caminho estarão destinadas a pagar por seus atos. Este é o primeiro indício de que o filme recorrerá a velhas representações do gênero. Os dois ladrões resolvem cruzar o terreno, e imediatamente um deles é morto por uma figura obscura a cuja imagem o espectador não tem acesso; o outro escapa e vaga até a cidade mais próxima.

Figura 44: Ladrões em cemitério indígena



Fonte: *Rastro de Maldade* (2015)

Nessa cidade, o ladrão é aprisionado e ferido pelo xerife (Kurt Russel), ficando aos cuidados de uma enfermeira. Durante a madrugada, o capataz da prisão, o presidiário e a enfermeira são raptados pela tribo, cujo cemitério fora profanado. O xerife monta uma força tarefa para resgatar os cidadãos, de modo que um grupo de quatro homens é formado, em uma amostragem tradicional das representações masculinas do cinema de faroeste. Em primeiro lugar, a figura do xerife reflete uma masculinidade que pode ser associada à masculinidade típica de John Wayne, ou seja, aquele homem justo, que sacrificar-se-á pelo bem maior da sociedade, um homem que não hesita frente ao perigo, já que sua crença na ordem e na justiça são elementos maiores. Outra personagem é um homem vaidoso, ex-soldado e famoso matador de índios durante as Guerras Indígenas. A personagem menciona que já matou 116 índios em sua vida. Ele entra na comitiva como o conhecedor, aquele que

sabe como matar, o soldado corajoso e competente. A terceira personagem, vivida por Patrick Wilson, é o marido da enfermeira raptada. Sua masculinidade é a do cowboy, trabalhador e protetor da mulher e da família. Por último, um senhor idoso, o assistente do xerife, cuja masculinidade também traz elementos clássicos, já que representa a lealdade, pois segue o xerife aonde for preciso. A lealdade suicida sempre foi marca registrada nos filmes de faroeste, já que um homem “de verdade” nunca abandona seus amigos. “Lealdade ao amigo (ou aos amigos) parece um traço importante na construção de um homem “de verdade”” (LOURO, 2003, p. 176). Essas quatro personagens são uma perfeita amostragem das masculinidades retratadas em toda a história do faroeste no cinema.

Como não conhecem essa tribo, eles perguntam ao índio da cidade onde podem encontrá-los. Esse índio é completamente citadino, veste-se impecavelmente, e apenas o tom de pele e o cabelo comprido indicam sua ascendência (Figura 45). Percebe-se também que essa personagem tem como objetivo amenizar as representações dos índios no decorrer da obra cinematográfica. O índio da cidade dá a localização da tribo, mas menciona categoricamente que eles não são índios, são outra coisa, animais talvez. Essa fala é relevante, pois constitui igualmente uma tentativa de suavizar as representações atroztes que se seguirão.

Ao ser perguntado sobre o nome da tribo, o nativo responde que eles não têm nome, porque eles não têm linguagem própria, ou seja, eles não têm língua e idioma, que parecem mais com animais do que com homens. O nativo ainda menciona que, aos olhos dos brancos, eles pareceriam índios. Este deve ser um indicativo para o espectador, ou seja: você verá índios, mas eles não são Índios de verdade. Esse subterfúgio utilizado no filme também é importante, porque elimina qualquer possibilidade de categorizar a tribo com alguma nação indígena existente, evitando constrangimentos maiores.

Figura 45: índio citadino



Fonte: Rastro de Maldade (2015)

A maior parte do filme se passa na jornada e nas dificuldades ao longo do caminho, até que, nos últimos 40 minutos da película, o grupo alcança a morada da tribo. É neste momento, também, que o filme aborda os elementos de terror e gore na narrativa. Todo tipo de preconceito, tudo que o movimento político e cultural dos nativos norte-americanos combateu e procurou extinguir dos filmes é trazido novamente. A configuração sógnica da tribo inicia com o local de moradia: cavernas. Os homens são sujos, cheios de lama, seus corpos são perfurados com ossos, suas vestimentas são feitas de ossos, e suas armas também o são. Evidentemente há aqui uma representação exemplar do imaginário do homem das cavernas (Figura 46), indicando o primitivismo e o atraso sócio-cultural desse grupo e índios que não são índios. Além disso, o grupo é canibal. Esses elementos integram o imaginário do colonizador norte-americano acerca dos índios, revelando o seu preconceito. Nenhum filme de faroeste, até esse ponto, representou os nativos de maneira tão atroz, tão preconceituosa. Mais uma vez, o cinema toma posse do corpo indígena e o traveste, representando-o como monstro assustador, animal perverso, canibal e estuprador.

Figura 46: Líder canibal



Fonte: Rastros de Maldade (2015)

As cenas de canibalismo são visualmente brutais e explícitas. A falta de linguagem por parte de dois índios cria um ambiente assustador. A língua falada é que revela a humanidade do homem, e estes índios não desenvolveram a fala. O espectador comum, ou o espectador que carrega outras bagagens e conhecimentos do imagético do gênero do faroeste, pode não compreender o que vai acontecer. A narrativa apresenta uma força da natureza cujo significado não está completamente revelado, mas implícito, que é latente no imaginário grotesco e preconceituoso. Neste aspecto, uma atmosfera de terror e suspense prevalece na película.

Dos quatro personagens masculinos, o xerife e seu assistente são capturados e colocados em uma jaula, juntamente com a enfermeira e o capataz da prisão. O ex-soldado é morto em um duelo com um membro da tribo, e o marido, que está ferido, com a perna manca, encontra-se a um dia de distância, aproximando-se do inexorável. O xerife e seu assistente descobrem, por meio do depoimento da enfermeira, que o presidiário já havia sido devorado pelos membros do grupo indígena. E, valendo-se da representação tradicional do faroeste, em que uma dama deve ser protegida, o xerife pergunta-lhe qual dano eles lhe causaram, ao que ela apenas responde: “Eu ainda estou viva”. Essa afirmativa induz o espectador a presumir que, embora tenha sido torturada e sexualmente violada, ela ainda resiste.

O momento mais chocante no que toca à representação dos índios na película é aquele em que o xerife indaga sobre a quantidade de membros da tribo. A enfermeira afirma que são doze machos e duas fêmeas (léxico relacionados aos

animais, mas aqui usado para humanos), mas que elas são cegas e aleijadas (Figura 47).

Figura 47: Mulheres indígenas cegas e desmembradas



Fonte: Rastro de Maldade (2015)

As mulheres indígenas não passam de invólucros, pois servem apenas para gerar filhos. Estão aprisionadas na caverna, cegas e aleijadas. Elas não possuem voz, muito pior que isso, elas não possuem nada. Seus corpos pertencem ao desejo dos homens. Sobre a condição feminina, Colling (2015, p. 198) explica que “A histórica desqualificação do feminino, a desconsideração com o corpo da mulher, fizeram morada, tanto em homens como em mulheres”. É necessário salientar que os colonizadores peregrinos sempre controlaram o corpo das mulheres em sua comunidade. A posição social da mulher é, até hoje, estigmatizada, e seus corpos ainda são, em grande parte, controlados pelo estado e por vozes masculinas. O filme *Rastros de Maldade* vai além, já que reforça o antigo imaginário de índios como estupradores e selvagens. A mulher, nesta narrativa, tem como função social única a de gerar descendentes.

A película *Rastro de Maldade* apresenta uma relação ambígua no que concerne o fazer cinematográfico. Por um lado, inova nos fazeres técnicos da tradição do gênero do faroeste, apresentando elementos híbridos. O terror, suspense e o gore se alinham à narrativa do faroeste, tradicionalmente hermética; por outro lado, o filme traz elementos altamente estigmatizantes no que se refere ao corpo e à identidade indígena, aprisionando-os a uma classificação identitária, em que o imagético pré-histórico prevalece.

A obra cinematográfica *Rastros de Maldade* exige, assim, uma leitura cuidadosa. Em termos técnicos, é uma obra-prima. Sua narrativa é cativante, o espectador é absorvido pela trama e por todos os clichês do gênero. O hibridismo audaz entre os gêneros cinematográficos é virtuoso. No entanto, simultaneamente, é uma obra que causa um desserviço à luta indígena pela preservação de sua identidade e história, em face da qual, desde os anos 1960, poucos filmes se atreveram a ser muito preconceituosos.

Embora se perceba que *Rastros de Maldade* tenha criado subterfúgios narrativos para escapar de tal classificação, torna-se difícil não enquadrá-lo como um filme prejudicial à imagem do índio na história do cinema. Uma questão se apresenta: vale a pena lançar um bom filme no que tange à tecnologia, se ele ajuda a reforçar velhos estereótipos preconceituosos?

Antes do lançamento de *Rastros de Maldade*, o faroeste assumiu novas facetas, ressignificando imagens há tempo impressas no imaginário e ressignificando o nascimento e a identidade de uma nação. No entanto, algumas perguntas ficam sem resposta: por que um filme de faroeste com um protagonista indígena, e com toda a carga semântica envolvida neste imbróglio, não é capaz de ser lançado? Será o caso de não existir um ator indígena merecedor de ocupar o posto de protagonista? Quais questões cerceiam esse embate? E por que a volta do preconceito com os índios de forma tão radical no gênero faroeste em *Rastros de Maldade*?

4.4 REPRESENTANDO A SI MESMO: AS MASCULINIDADES EM *POWWOW HIGHWAY* E *SMOKE SIGNALS*

Na história do cinema de faroeste percebe-se o quão problemático é a representação do indígena norte-americano. Até a primeira metade do século XX, os indígenas eram retratados como selvagens de pele vermelha, perigosos, e cuja existência deveria ser varrida da fronteira americana. A representação unidimensional que o faroeste clássico fazia dos povos indígenas com suas penas, moicanos, tendas e sinais de fumaça materializou o indígena, para uma plateia mundial, como o vilão, o homem selvagem, e dessa forma, justificava a necessidade de sua extinção, ao mesmo tempo que mitificava o herói representado pelo cowboy. O papel colonizador sobre a representação do indígena no faroeste, talvez seja mais claro através da fala de Frantz Fanon:

A colonização não está meramente satisfeita em pegar um povo pelo pulso e esvaziar o cérebro do nativo de todas as formas e conteúdos. Por algum tipo de lógica perversa, ela se volta ao passado do povo oprimido, distorcendo-o, desfigurando-o e o destruindo.¹⁰² (FANON, 1963, p, 170)

A representação unidimensional e negativa do indígena sofre reconfigurações relevantes nas décadas de 1960 e 1970 com a influência do Movimento Indígena Norte-americano (AIM, Figura 48). Como os movimentos sociais de seu tempo (movimento negro, liberação gay e o movimento das mulheres), o movimento indígena era uma organização ativista que adotou uma postura militante. Seus membros desejavam obter independência tribal e reconhecimento cultural. Durante este período a atmosfera gerada pelos movimentos dos direitos civis e a repercussão na mídia contribuiu para uma diferente guinada na representação destas minorias pelo cinema de Hollywood. (DUNBAR-ORTIZ, 2014)

¹⁰²Colonisation is not satisfied merely with holding a people in its grip and emptying the native's brain of all forms and content. By a kind of perverted logic, it turns to the past of the oppressed people, and distorts, disfigures and destroys it.

Figura 48: Bandeira do Movimento Indígena Americano (AIM)



Fonte: google images

Os filmes de faroeste que se seguiram, aqueles que retratavam indígenas, possuem um teor revisionista em suas representações. Filmes como *Pequeno Grande Homem* (PENN, 1970), *Um Homem Chamado Cavalo* (SILVERSTEIN), *Jeremiah Johnson* (POLLACK, 1972) e *O Grande Búfalo Branco* (THOMPSON, 1977) abriram o caminho para representações mais realistas e simpáticas dos povos indígenas. Nestes filmes o indígena não era mais o selvagem perigoso, mas vítima da colonização norte-americana. Esta reconfiguração nas representações do indígena nos faroestes das décadas de 1960 e 1970 também possui um aspecto negativo, já que mitificam o indígena como um nobre selvagem que chega à extinção. E desta forma “apagam” a existência política e social destes grupos na contemporaneidade.

É apenas na década de 1980 que o cinema indígena aparece de maneira global. A partir de então, o cinema indígena vai descolonizar e se apropriar das representações dos povos indígenas. Seus costumes, suas realidades, suas identidades, a vida política e social de suas comunidades e suas masculinidades e feminilidades serão retratados pelos seus próprios olhares e suas próprias vivências.

A mídia indígena global é uma arena poderosa de produção cultural pela qual cineastas indígenas e ativistas assumem tecnologias de mídia ocidentais para documentar as tradições culturais indígenas, desafiar as representações equivocadas da mídia dominante acerca dos povos indígenas., e articular culturas indígenas futuras. A produção de mídia indígena é uma prática que, simultaneamente, altera a paisagem visual da grande mídia ao representar rostos, histórias e experiências indígenas na tela, ao mesmo tempo que serve como um papel crucial nas práticas sociais ao oferecer um meio que

estabelece novas formas de solidariedade, identidade e comunidade indígena.¹⁰³ (DOWELL, 2006, p, 376)

Ao assumir o controle do seu próprio cinema, os povos indígenas assumem também uma importante ferramenta para mudanças sociais, visto que o cinema e o imaginário que ele carrega na cultura popular são instrumentos que podem influenciar mudanças sociais. Estabelecer o diálogo político e social através do cinema, portanto, revela-se como um mecanismo de mais valia às representações dos povos indígenas na cultura local, nacional e mundial (BOYD, 2015, p, 109)

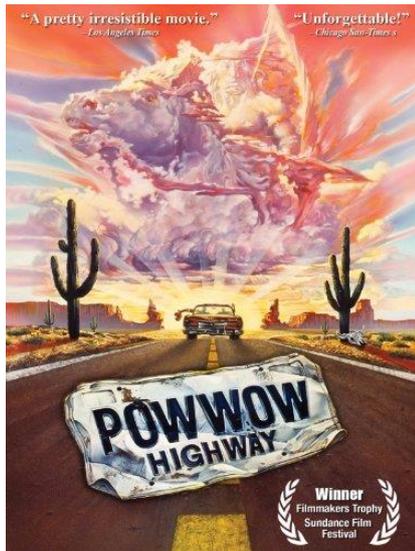
Os filmes indígenas rodados nos Estados Unidos apresentam uma grande variedade de estilos e conteúdos, mas alguns temas são mais recorrentes. Entre esses temas, destaca-se: (1) as dinâmicas familiares, (2) a representação de histórias tradicionais e épicas, (3) a dura realidade urbana dos povos indígenas na contemporaneidade, (4) a forte ligação com a terra e o comprometimento dos ativistas e das comunidades com seus territórios tradicionais e (5) a questão da identidade (DOWELL, 2006).

Para a análise do cinema indígena, dois filmes foram selecionados: *Powwow Highway* (WACKS, 1989, Figura 49) e *Smoke Signals* (EYRE, 1998, Figura 50). Esses filmes são importantes não apenas pela sua relevância no cinema indígena norte-americano, mas por trabalharem todos os temas mencionados anteriormente – exceto as representações de histórias tradicionais e épicas – e, também por problematizarem a questão da masculinidade indígena.

Powwow Highway foi o primeiro filme indígena produzido nos Estados Unidos a fazer sucesso com o público geral, além do sucesso de críticas. O filme foi vencedor na categoria Drama em 1989 no Sundance Movie Festival e abriu as portas para novas produções indígenas serem realizadas. Filmes como *Smoke Signals* (EYRE, 1998), *Dead Man* (JARMUSCH, 1995), *Dreamkeeper* (BARRON, 2003) e *Atanarjuat: the fast runner* (KUNUK, 2001) alcançaram similar sucesso de público e crítica.

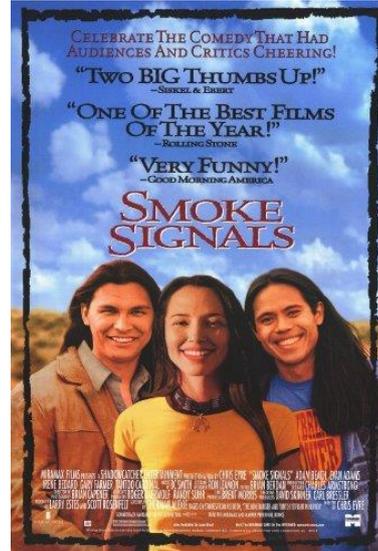
¹⁰³ Global indigenous media are a powerful arena of cultural production through which indigenous filmmakers and activists take up Western media technologies to document indigenous cultural traditions, counter dominant media misrepresentations of indigenous people, and articulate indigenous cultural futures. Indigenous media production is a practice that simultaneously alters the visual landscape of mainstream media by representing indigenous faces, histories and experiences onscreen, while serving a crucial social role offscreen to provide a practice through which new forms of indigenous solidarity, identity, and community are created.

Figura 49: Pôster de Highway Powwow



Fonte: IMDB

Figura 50: Pôster de Smoke Signals



Fonte: IMDB

Powwow Highway retrata a jornada de dois índios Cheyenne: um ativista do Movimento Indígena Americano (AIM) e outro em busca do seu nome de guerreiro. A história se foca em Buddy Red Bow e Philbert Bono (Figura 51) e sua viagem a Santa Fé, Novo México, para retirar Bonnie, a irmã de Buddy, da cadeia. Ela fora aprisionada depois que policiais corruptos plantaram drogas em seu veículo. Os dois protagonistas são completamente diferentes um do outro, Buddy é um líder tribal, ativista e veterano da guerra do Vietnã, ou seja, um verdadeiro guerreiro. Ele representa uma masculinidade hegemônica em sua comunidade, não apenas homens e mulheres de sua comunidade o respeitam, como também os representantes brancos do governo, que em conluio com policiais, planejaram o aprisionamento de sua irmã, para que Buddy não pudesse participar das reuniões onde o governo tentaria fazer um tratado com os anciãos da reserva Cheyenne para a exploração das terras indígenas. Por outro lado, Philbert é um indígena de intelecto simplório, caminhar desajeitado e infantil, e sempre com um sorriso no rosto. Diferente de Buddy, Philbert não é um ativista, mas um tradicionalista. Ele acredita que é um guerreiro escolhido pelos espíritos de seus ancestrais e que precisa ir em busca de seu nome de guerreiro. A sua jornada é espiritual. O seu corpo é avantajado e seus cabelos são longos, ao passo que o corpo de Buddy é atlético e o cabelo é curto. A masculinidade de Philbert não é nem cúmplice com a masculinidade hegemônica de Buddy. Ele não almeja as mesmas coisas. O que ele deseja é um encontro com suas tradições ancestrais e seu longo cabelo manifesta isso. Philbert possui uma masculinidade marginalizada, já que

muitos da comunidade Cheyenne o percebam como uma piada, embora tenham afeto por ele. Buddy, por outro lado, está completamente desligado das tradições de seu povo, o que importa para ele é defender os direitos de sua comunidade, e seu cabelo curto manifesta o afastamento das tradições e da cultura ancestral de seu povo.

Figura 51: Buddy Red Bow (à esquerda) e Philbert Bono



Fonte: *Highway Powwow* (WACKS, 1989)

Quando descobre que sua irmã foi encarcerada, Buddy Red Bow decide socorrê-la, mas como não possui carro, recorre a Philbert, que acabara de adquirir um “rez car”¹⁰⁴ de um ferro velho em troca de maconha. Philbert acreditava que ele precisava ir a Black Hills, em Dakota do Sul (território ancestral dos Cheyenne) para adquirir seu novo nome de guerreiro. Ele nomeia o seu carro de “cavalo de guerra *Protector*” e aceita o convite de Buddy desde que possa, também, seguir a sua jornada espiritual.

Durante a viagem, as duas personagens entram em conflito. Buddy, inicialmente, não compreende as visões de Philbert, mas aos poucos começa a se identificar e acaba por admitir que se afastou da religiosidade e da tradição oral de seu povo.

Ao se aproximarem de Santa Fé (local de dezenas de filmes de faroestes na história do gênero), cidade onde Bonnie está aprisionada, o filme começa a se parecer

¹⁰⁴ “Rez car” é a abreviação para *reservation car*. Um carro em péssimas condições de uso e que necessita de consertos, mas a falta de dinheiro para manutenção o transforma em uma “bomba relógio” ambulante.

com um faroeste. Há um paralelo óbvio com o filme *Rastros de Ódio* (FORD, 1956), e Philbert diz: “Precisamos estar preparados para a batalha para salvar a mulher do cativoiro”. Em *Rastros de Ódio*, a personagem de John Wayne (em seu papel mais racista) sai em uma jornada de 10 anos para resgatar sua sobrinha que fora raptada por indígenas. No caso de *Powwow Highway*, o estereótipo do selvagem e primitivo recai sobre o homem branco. A narrativa fílmica inverte os valores representacionais. Dessa maneira, resgatar uma mulher indígena das mãos de uma sociedade caucasiana é tão importante quanto resgatar uma mulher branca das mãos dos *Comanches*, como era o caso em *Rastros de Ódio*.

Para salvar Bonnie, Buddy decide acatar o plano de Philbert. Inspirados em um filme de faroeste, eles decidem derrubar as paredes da prisão, amarrando uma corda às grades da cela de Bonnie ao “cavalo de guerra *Protector*” (Figura 52). Ao libertarem Bonnie, eles fogem da polícia até cruzarem a fronteira estadual onde aquela instituição perderia sua jurisdição (mais uma representação típica dos faroestes).

Figura 52: escapando da prisão à la western



Fonte: *Highway Powwow* (WACKS, 1989)

Após cruzarem a fronteira, o “cavalo de guerra *Protector*” perde os freios, e os tripulantes são obrigados a pular do carro, ficando apenas Philbert, que reluta em abandonar seu “cavalo”. O carro cai em um desfiladeiro e explode. Philbert diz que seu “cavalo” o lançou para longe, salvando sua vida. Nesse momento, Philbert, com sua masculinidade marginalizada, alcança o potencial de guerreiro tradicional

Cheyenne, revelando outra masculinidade hegemônica diferente da do ativista. Lembrando que as masculinidades não são estáticas e que também não são relegadas a uma única masculinidade hegemônica, podendo haver, em uma comunidade, diferentes tipos de hegemonia (CONNELL, 1995)

Percebe-se que o filme celebra duas masculinidades e identidades indígenas: a do ativista e a do tradicionalista, ao mesmo tempo em que exclui uma “reconciliação” com o outro, neste caso, o governo norte-americano. O discurso político do filme é um instrumento de mudança social, valoriza o senso do poder da comunidade, já que não há um herói, mas dois. Para unir a comunidade novamente, o ativismo e o tradicionalismo foram essenciais. Apenas através desses elementos é que a identidade indígena Cheyenne alcançou seu potencial unificador.

O papel do tradicionalismo é a marca também em *Smoke Signals* (EYRE, 1998). *Smoke Signals* é, provavelmente, o filme indígena de maior importância nos Estados Unidos. Foi o primeiro filme a ser escrito, dirigido, atuado e produzido por indígenas, sendo financiado por um grande estúdio. Este filme, criticamente aclamado e de grande sucesso de bilheteria, foi inspirado em *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven*, um livro de contos do escritor Sherman Alexie¹⁰⁵ (Cour d’Alene/Spokane), que também assinou o roteiro do filme e o co-produziu.

Logo de início, o filme começa a desconstruir as representações cinematográficas relacionadas ao indígena, ao apresentar um narrador. Filmes como *Pequeno Grande Homem* (PENN, 1970) e *Dança com Lobos* (COSTNER, 1990) - que apresentavam uma visão mais “simpática” dos indígenas – possuíam um narrador, respectivamente, Jack Crabb e Tenente Duncan. Esses narradores, embora se afiliassem à ideologia indígena, eram brancos. Eles estavam narrando a vida dos outros. *Smoke Signals* tem o primeiro narrador que possui uma posição de fala autêntica. Mais do que isso, o narrador possui características culturais indígenas. *Thomas Builds-the-fire* mantém acesa a tradição de oralidade de seu povo. Ele é um contador de histórias, e o espectador percebe que recebe uma história através de uma perspectiva indígena. *Thomas Builds-the-fire* possui uma vertente poética em seu narrar, e como personagem do filme, suas histórias são apreciadas e valorizadas por

¹⁰⁵ Sherman Alexie é um escritor indígena premiadíssimo. Entre seus trabalhos mais distintos, pode-se destacar *The Thoughtful Indian in The World*; *Reservation Blues*; *Indian Killer*; e *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven*.

muitos membros de sua comunidade. Em um primeiro momento, ele narra os acontecimentos que mudaram e moldaram sua vida e a de seu amigo Victor:

No 4 de Julho de 1976, minha mãe e meu pai celebraram a independência do homem branco oferecendo a maior festa na história tribal de Couer d'Alene. Todos os índios do mundo estavam lá. E então, às 3 da manhã, depois que todos já haviam desmaiado ou dormido em seus sofás, cadeiras, camas, ou no chão, um fogo se ergueu como o General George Armstrong Custer e engoliu minha mãe e meu pai. Eu não me lembro daquele incêndio. Eu tenho apenas as histórias. E em cada uma dessas histórias, eu podia voar. Eu era apenas um bebê quando Arnold Joseph me salvou daquele fogo e deixou-me nas mãos de minha avó. Victor Joseph era um bebê também, quando o pai dele me salvou daquele fogo. Você sabe, há algumas crianças que não são crianças de verdade. Eles são apenas pilares de chamas que queimam tudo que tocam. E há algumas crianças que são pilares de cinzas que desabam ao toque. Eu e o Victor somos crianças de chamas e cinzas.

Na primeira frase do filme, já é possível perceber que o homem branco é o outro, e que quem fala ali está em outra posição. Através da perspectiva indígena, o espectador vislumbra como um “não-branco” experiencia o dia da independência dos Estados Unidos, como os indígenas celebram um feriado dedicado ao povo que o perseguiu por séculos. Quando o narrador menciona que ele e seu amigo Victor são crianças de chamas e cinzas, nota-se que embora sejam poderosos, ou seja, possuam a habilidade de queimar e mudar as coisas, também são frágeis, problematizando, assim, suas masculinidades.

O filme problematiza as relações familiares nas comunidades indígenas. Temas como o abandono parental, perdas familiares, violência doméstica e alcoolismo permeiam as relações pessoais dos protagonistas, que devido a essas adversidades têm dificuldade em desenvolver a própria identidade. A narrativa revela-se como “uma exploração do relacionamento entre pais e filhos, explorando de maneira tocante e cômica as dinâmicas familiares na vida contemporânea das reservas indígenas norte-americanas” (DOWELL, 2006, p. 378).

Após salvar Thomas do incêndio, quando ele era apenas um bebê, Arnold Joseph (Figura 53 e 54), em um ato de luto, corta o cabelo e nunca mais o deixa longo (o cabelo é um símbolo de masculinidade para muitos povos indígenas, um sinal de honra e de bravura. Esta é a explicação que Victor dá a Thomas em determinada altura do filme). Até esse momento, o espectador não sabe que foi Arnold o responsável pelo incêndio que matou os pais de Thomas. Alcoolizado, brincava com fogos de artifício, até o ponto em que um dos fogos atingiu as cortinas da casa.

Atormentado, entrega-se ao álcool, distancia-se e utiliza violência física contra seu filho e esposa, até o instante em que decide ir embora, abandonando sua família sem dar-lhes explicação. A figura masculina de Arnold é recorrente entre muitas comunidades indígenas: obeso, alcóolatra e violento (INNES; ANDERSON, 2015). Arnold é a figura paterna de *Smoke Signals*, tanto para seu filho Victor como para Thomas, que após a morte dos pais se vê abandonado pela segunda vez. Sócrates Nolasco afirma, sobre a importância da paternidade na construção de identidade dos filhos, que

Exposta a diferentes focos de discussão, a paternidade pode ser compreendida também como forma de inserção dos homens na sociedade da qual fazem parte, consolidando, assim, o processo de construção do modelo de identidade. Homem, masculino e pai são qualificações que definem um modo de inserção do sujeito na cultura da qual ele faz parte, mesmo que sejam meras ficções sutis, utilizadas para controle e normatização da subjetividade dos indivíduos. (NOLASCO, 1993, p, 151)

Figura 53: Arnold com os cabelos longos



Fonte: *Smoke Signals* (EYRE, 1998)

Figura 54: Arnold em luto anos mais tarde



Fonte: *Smoke Signals* (EYRE, 1998)

A trama do filme se resolve na jornada em que Victor e Thomas, agora jovens adultos, devem tomar para Phoenix, Arizona, a fim de resgatar as cinzas de Arnold, que falecera em seu trailer (manifestação das condições econômicas em que muitos indígenas se encontram). Para realizar a viagem, a mãe de Victor dá a ele todo o dinheiro que ela tem, exatamente quarenta dólares, o que não seria suficiente para bancar uma viagem de Idaho a Phoenix. No momento em que Victor vai trocar o cheque de quarenta dólares, Thomas aparece, e em uma desconstrução representacional do indígena no cinema, fala a Victor.

Thomas: Ei, Victor! Meus pêsames sobre o teu pai.
 Victor: Como tu ficou sabendo disso?

Thomas: Eu fiquei sabendo pelo vento. Eu fiquei sabendo pelos pássaros. Eu senti na luz do sol. E a tua mãe estava aqui chorando e falando sobre isso.

Através do diálogo, Thomas remete ao estereótipo do indígena espiritualizado, conectado à natureza, o humano que é um com o universo, para logo em seguida desconstruir essa noção. Thomas se oferece para ajudar com as despesas da viagem (Figura 55), desde que ele possa acompanhar Victor. Thomas oferece tudo que tem: um vidro cheio de moedas e notas de um ou cinco dólares. Essa cena também remete aos valores da importância da comunidade nos povos indígenas: o indivíduo não é maior do que a comunidade, e Victor só aceita a proposta de Thomas após pedir conselhos de sua mãe, que ilustra, através de uma metáfora culinária, a importância que a comunidade e a família exercem sobre o indivíduo:

Victor: Thomas disse que me dá dinheiro, mas ele quer ir junto.

Arlene: Sabe, as pessoas sempre me dizem que eu faço o melhor pão frito do mundo. Talvez seja verdade. Mas eu não faço sozinha, sabia? Eu recebi a receita da minha avó. E ela recebeu a receita da avó dela. E eu escuto as pessoas quando elas comem meu pão. Elas podem dizer, "Arlene, tem farinha demais." Ou, "Arlene, tu devias deixar a tua massa descansar mais." Eu escuto elas.

Figura 55: Thomas Builds-the-fire oferecendo suas economias.



Fonte: *Smoke Signals* (EYRE, 1998)

Victor e Thomas iniciam uma jornada à procura de suas identidades. Eles querem descobrir quem são, que tipo de homens são e que tipo de indígena são. Ambos foram criados por mulheres. Thomas fora criado pela avó, e sua aparência física mimetiza a aparência da avó (figura 56), embora ele represente uma figura

tradicional na cultura indígena, o contador de histórias, aquele que tem o dom da palavra, ele ainda não sabe que indígena ele é.

Figura 56: Thomas e a avó



Fonte: *Smoke Signals* (EYRE, 1998)

Thomas tem a mesma postura de sua avó, o mesmo corte de cabelo (dividido ao meio e com uma trança de cada lado), os mesmos óculos, uma camisa rosa e um avental. Seu temperamento é calmo e complacente, como o da avó. Ele é paciente e passivo. O filme mostra, em flashbacks, que ele sofrera *bullying*, apanhou. Todos zombavam de sua aparência. Thomas possui muitos traços femininos. Sua conexão com a natureza e com a espiritualidade remete ao imaginário do Bom Selvagem.

Em uma das cenas mais cômicas e emblemáticas do filme, no que concerne à masculinidade indígena e à identidade indígena, Thomas recebe conselhos de Victor sobre como ser um verdadeiro índio:

Victor: Tu está sempre tentando soar como um curandeiro e tal. Quantas vezes vocês já assistiu Dança com Lobos? 100, 200 vezes? (longo silêncio)
 Tu viu tantas vezes assim, né? Tu não sabe como ser um índio de verdade?
 Thomas: Eu acho que não.
 Victor: Eu acho que eu tenho que te ensinar então. Primeiro, para de sorrir como um idiota. Índios não devem sorrir. Tu tens de ficar estoico. Tu tens que parecer malvado, ou as pessoas não vão te respeitar. Você tem que parecer um guerreiro.

Percebe-se, nessa passagem, que ambos têm suas referências de identidade e de masculinidade indígena nas representações clássicas do faroeste. Thomas, com a sua masculinidade feminina, identifica-se com os faroestes feitos após o movimento

dos direitos civis, ao passo que Victor e sua postura carrancuda, se identifica com o indígena selvagem e guerreiro dos faroestes da primeira metade do século XX. De fato, nenhum dos dois consegue se identificar plenamente com a sua cultura. A viagem para resgatar as cinzas da figura paterna é uma tentativa de encontro com a identidade que lhes falta.

Ao chegarem ao acampamento de trailers, onde o pai de Victor morava, foram recebidos por uma moça que era próxima à Arnold. Em uma conversa privada com Victor, ela lhe confidenciou que seu pai havia fugido por vergonha, já que matara os pais de Thomas acidentalmente no incêndio. A partir desse momento, Victor compreende a postura e os atos do pai, e em um ato simbólico de comunhão com o pai, corta os longos cabelos (Figura 57). Mas, diferente de Arnold, que cortara os cabelos por completo, Victor corta-os à altura dos ombros, mantendo, assim, sua marca indígena.

Figura 57: Victor com os cabelos cortados



Fonte: Smoke Signals (EYRE, 1998)

O filme encerra quando os dois amigos retornam à reserva em Idaho. Victor decide dividir as cinzas do pai com Thomas, que as recebe com um grande sorriso e palavras de agradecimento. Enquanto a câmera se afasta dos personagens e se foca em elementos da natureza, a voz do narrador aparece, recitando um poema de Dick Lourie intitulado *Perdoando os Nossos Pais*:

Como podemos perdoar os nossos pais?

Talvez em um sonho

Perdoamos os nossos pais por terem nos abandonado com frequência ou para sempre

Quando éramos pequenos?

Talvez por terem nos assustado com alguma raiva inesperada

Ou por terem nos deixado nervosos

porque parece que nunca há nenhum tipo de raiva lá.

Nós perdoamos os nossos pais por terem casado ou não casado com nossas mães?

Por terem divorciado ou não terem se divorciado de nossas mães?

E devemos perdoá-los por algum excesso de carinho ou frieza?

Devemos perdoá-los por nos puxar ou empurrar

por fechar as portas

por falar entre as paredes

ou nunca falar

ou nunca ficar em silêncio?

Perdoamos os nossos pais em nossa idade ou uma deles

ou em suas mortes

dizendo a eles ou não dizendo?

Se perdoarmos os nossos pais o que restará?

A figura paterna em *Smoke Signals* é um mote central para a construção de uma identidade indígena e, conseqüentemente, de uma masculinidade indígena. Victor e Thomas precisavam encontrar algum tipo de resposta. Victor ouviu as confissões da amiga de seu pai e encontrou algum tipo de resposta. Por outro lado, Thomas compartilhou a viagem, e através das histórias que contará (e que contou, afinal, narrou o filme), encontrará as suas próprias respostas.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A masculinidade, como campo de estudo, se expande, ao mesmo tempo em que o homem contemporâneo se dissolve em contradições e crises. Se antes o sentido de homem era ser forte, hoje, possui o sentido oposto. A fragilidade da masculinidade contemporânea é pungente, a ponto de que muitos têm de “fingir” uma super-masculinidade, por medo do feminino, do *queer*, e do outro, tomar sua posição social de poder. Estes últimos gritos desesperados para se agarrar ao poder de controle sobre os sentidos têm surtido efeitos em nossa comunidade global. Homens mais violentos e agressivos, com seus discursos prontos e envelhecidos, têm encontrado ouvidos de gente. E essa gente também não sabe para onde vai. Estão cansados de mudança. Querem, talvez, um mundo mais simples, sem tantas nuances. Um derradeiro delírio, antes de aceitar o infinito complexo e contraditório que é o humano.

Nos Estados Unidos, Donald Trump se elege presidente remetendo sua imagem política a velhos ícones da fronteira. Por sinal, a fronteira, para ele, é de suma importância. Controlar o território nacional, livrando-o da influência de tudo que é nefasto, purificando-o, é uma metáfora, também, para o controle do corpo feminino e seu poder emancipatório. O discurso de Donald Trump exalta as qualidades masculinas que já não correspondem à realidade do século XXI. Politicamente, se vincula à imagem de Ronald Reagan - o presidente cowboy que nunca foi cowboy – com suas políticas neoliberais, deixando a desejar no âmbito social. Por outro lado, no que concerne à sua imagem masculina, Trump remete a si mesmo como um empresário de muito sucesso. Outra falácia, já que durante sua carreira como homem de negócios, foi obrigado a declarar falência inúmeras vezes, deixando centenas de trabalhadores sem receber pelo trabalho realizado. Essas duas masculinidades hegemônicas às quais Donald Trump se filia e se identifica, o cowboy e o empresário bem-sucedido, não correspondem à realidade. São apenas construções, cujas representações ainda causam enorme impacto no coletivo.

O ataque ao imigrante, à mulher, ao negro, ao indígena, ao homossexual, em suma, o ataque às minorias sociais, não é um fenômeno estadunidense, mas global.

Esse ataque está relacionado a uma posição de poder, a uma vontade de “restaurar a ordem natural” das coisas. Essa tendência global revela, acima de tudo, a frustração de homens cuja masculinidade hegemônica foi posta em xeque. Com sangue nos olhos e com a o dedo no gatilho (ou nos caracteres do twitter), esses homens querem reivindicar suas posições sociais e suas posições de gênero. Em Israel, o primeiro ministro Benjamin Netanyahu, conservador, aumenta a violência sobre os palestinos. Na Hungria, o primeiro-ministro Viktor Orbán, juntamente com seu partido conservador, foi acusado de violar diretrizes democráticas no que diz respeito à imigração, aos direitos das minorias e à liberdade civil. Os Ingleses, através do voto, se colocaram em um grande imbróglio: o *Brexit*. Na concepção do inglês mediano, seu voto refletia a vontade de se ver livre de imigrantes, mal sabia que a economia seria severamente afetada. Na Alemanha, pela primeira vez desde o fim da Segunda Guerra-Mundial, um partido “nazista” alcança o poder no parlamento, representando a terceira maior bancada política do país.

E foi no Brasil onde esse discurso encontrou seu representante exemplar: o presidente eleito com um discurso abertamente racista, sexista, xenófobo, homofóbico e aporofóbico¹⁰⁶. É o representante ideal de uma masculinidade que outrora já deteve muito poder no âmbito social: branco, violento, militarista, religioso e neoliberal. Suas promessas de campanha e seus primeiros decretos como presidente retiram direitos de minorias; desmantela o IBAMA; repassa o comando da FUNAI para o ministério da agricultura (abrindo margem para um futuro holocausto indígena); entre outras inúmeras atrocidades sociais e políticas. O presidente, sua prole e seus seguidores são representantes de uma masculinidade tóxica, orgulhosamente ignorante. Como nós, como seres humanos, chegamos a esse ponto? A história do cinema de faroeste e suas representações da masculinidade pode, ao menos, nos dar um vislumbre dessa catástrofe.

O gênero cinematográfico do faroeste sempre foi considerado um gênero de segundo escalão. Poucos filmes foram reconhecidos nas premiações mais tradicionais do cinema. Filmes como *Dança com Lobos* (COSTNER, 1990) e *Os Imperdoáveis* (EASTWOOD, 1992) foram os únicos faroestes a vencer na categoria de melhor filme na história da premiação do Oscar. Por outro lado, o poder da

¹⁰⁶ Discurso que rejeita ou tem aversão a pobres.

construção simbólica e sedimentação de um código cultural que o gênero exerceu sobre a representação da imagem, identidade e masculinidade do cowboy e do indígena (o outro) em seus espectadores é difícil de se igualar em qualquer outro gênero fílmico (até mesmo a Disney reconfigura suas representações de princesas e príncipes). O cowboy cinematográfico sofreu poucas mudanças simbólicas em mais de cem anos de filmes de faroeste. De fato, sofreu apenas uma.

Desde os tempos de heróis unidimensionais e maiores do que eles mesmos, cowboys que abraçavam toda ideologia nacionalista, desbravadora, e que carregavam todo um discurso institucional, como é o caso das representações de John Wayne, até o cowboy problemático dos faroestes italianos, nada de muito significativo havia acontecido, no que tange às representações masculinas dessa figura. Por muitos anos, desde o surgimento do gênero de faroeste nos cinemas, o cowboy foi um símbolo nacional, a imagem exemplar dos valores, bravura e ideais de uma nação. Ele estava ali para civilizar, pregar a ordem, demarcar, conquistar e controlar o terreno selvagem e inexplorado da América (por terreno, leia-se não apenas o território físico, mas os indivíduos, as mulheres, os pobres, os mexicanos e os povos indígenas). Sua masculinidade só é questionada quando o cinema de faroeste rompe as fronteiras da nação. O cowboy dos filmes italianos, experiencia dilemas globais, ele não se filia a governos, mas tenta evitá-los. Governos não são mais confiáveis. E em muitos filmes, o governo é o antagonista. Essa personagem dialoga com o seu tempo (entre as décadas de 1960 até nossos dias), ou seja, não é mais ingênua o suficiente para crer que o governo e as instituições estejam do seu lado. Esse cowboy é individualista, diferente de seu predecessor que vivia através dos códigos da comunidade. Mais do que individualista, é rancoroso, problemático e carregado de traumas e fragilidades. E embora se diferencie da personagem clássica do gênero, nos aspectos políticos, não se afasta de sua masculinidade hegemônica. É essa personagem que vai continuar exterminando os problemas e restaurando a ordem. A violência contra o outro sempre é a solução dos problemas para o cowboy. A masculinidade desta personagem, o poder de sua pistola ou rifle, seu cavalo e seu silêncio, permaneceram intactos no gênero, pelo menos até o lançamento de *O Segredo de Brokeback Mountain* (LEE, 2005), em que, pela primeira vez no gênero de faroeste, os dois cowboys protagonistas são homossexuais, escondendo suas masculinidades por trás de máscaras aceitas pela sociedade. Infelizmente, *Brokeback Mountain* é uma

anomalia dentro do gênero fílmico e de suas representações de masculinidade hegemônica. Por outro lado, a representação que o gênero cinematográfico estabelece em relação ao outro (o indígena, a mulher, o negro e os imigrantes) é um pouco mais extensa. Essa representação sofre importantes mudanças durante as décadas de 1960 até os nossos dias.

Nos clássicos de faroeste, o antagonista do cowboy, o indígena, praticamente seguiu seus passos, mas foi um pouco além. Nas representações cinematográficas, passou de selvagem ultra-masculino, para um ser feminilizado e etéreo. Através do ativismo indígena, a partir das décadas de 1960, o cinema hollywoodiano “não podia mais” o representar como um selvagem aculturado. Humanizar o indígena, e sua masculinidade no faroeste, exerceram profundas mudanças na cultura norte-americana e global. Nas décadas de 1960 e 1970, o movimento hippie foi completamente influenciado por essa nova representação do indígena no cinema: as pessoas tentaram ser (ao menos no discurso) mais espiritualizadas, mais desapegadas dos bens materiais, ter mais contato com a natureza, usar psicotrópicos para alcançar um novo “contato” com a existência, etc. Sem mencionar a influência dos aspectos figurativos, como a vestimenta, as tranças nos cabelos, as sapatilhas, penas, colares, etc.

Quanto mais aparecia com essa nova “roupagem” no cinema, mais o indígena desaparecia do gênero de faroeste. Como lutar e exterminar um povo culto, “superior” e espiritualizado e ainda sair como o mocinho? Foi necessário aliar-se a eles. Filmes como *Pequeno Grande Homem* (PENN, 1970), *Um Homem Chamado Cavalo* (SILVERSTEIN, 1970) e *Dança com Lobos* (COSTNER, 1990) colocam seus protagonistas brancos morando e vivendo como índios. O que eles fazem? Apaixonam-se pela cultura e começam a ver o homem branco e seus ideais (diga-se a voz do governo e das instituições) como os verdadeiros inimigos. Esses filmes mudam as dinâmicas representacionais do gênero de faroeste, mas eles ainda têm um problema: é sempre o ponto de vista de um homem branco sobre o outro (no caso, o indígena). Até mesmo *Gerônimo: Uma Lenda Americana* (HILL, 1993) comete esse erro. O filme deveria ser sobre Gerônimo, mas é sobre como um homem branco vê Gerônimo. O protagonista do filme não é o líder rebelde indígena, mas um jovem soldado norte-americano questionando sua posição no mundo. Por mais “simpáticas” que essas produções sejam em relação à representação do indígena, este nunca

ocupa a posição de fala, sendo sempre aquele do qual se fala. Isso só muda com a realização de produções cinematográficas independentes feitas por indígenas.

O cinema indígena independente é uma ferramenta de mudanças sociais. Tanto para a comunidade indígena como para a comunidade global. O cinema indígena é um fenômeno representacional, pois possibilita ao espectador “vivenciar” a perspectiva do outro, pela “primeira vez”. Nos Estados Unidos, os filmes indígenas têm se focado na vida das comunidades que vivem nas reservas, seus problemas políticos e sociais e sua perspectiva sobre o homem branco. Ainda não há filmes indígenas que representem os “primeiros” encontros com os colonizadores. O cinema indígena tem uma agenda política. Ele serve para unir suas comunidades e fazer o outro conhecer suas comunidades, seus dilemas e seus valores. Não deve tardar para que a primeira produção cinematográfica indígena norte-americana desconstrua algumas narrativas tradicionais ao filmar um faroeste. Esta seria uma perspectiva original na história do cinema. O cowboy não vai mudar. A única forma de inovação no gênero é apresentar novas perspectivas. Algo que tem acontecido com os faroestes feministas e com protagonistas negros. Mas, a verdade é que está na hora de um faroeste indígena surgir.

6. REFERÊNCIAS

442ND REGIMENTAL COMBAT TEAM, Disponível em: <<http://the442.org/>>. Acesso em: 21 de dez 2017.

ALEXANDER, Robert; ANDERSON, Kim. Who's Walking With Our Brothers?. In: _____. (Org.) *Indigenous Men and Masculinities: Legacies, Identities and Regeneration*. Winnipeg, Canada: University of Manitoba Press, 2015.

ANTONE, Bob. Reconstructing Indigenous Masculine Thought. In: *Indigenous Men and Masculinities: Legacies, Identities and Regeneration*. Org: ALEXANDER, Robert; ANDERSON, Kim. Winnipeg, Canada: University of Manitoba Press, 2015.

AUDOIN-ROUZEAU, Stéphane. Exércitos e Guerras: Uma Brecha no Coração do Modelo Viril?. In: *História da Virilidade*. Vol 3 A Virilidade em Crise? Séculos XX e XXI. Org: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

BAECQUE, Antoine de. Projeções: A Virilidade na tela. In: *História da Virilidade*. Vol 3 A Virilidade em Crise? Séculos XX e XXI. Org: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques; VIGARELLO, Georges. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2013.

BARINGER, Sandra. "Captive Woman?": The Rewriting of Pocahontas in Three Contemporary Native American Novels. In: *Studies in American Indian Literatures*, Series 2, Vol. 11, Nebraska, No. 3 (Fall 1999), pp. 42-63.

BEASLEY, Chris. *Gender & Sexuality: Critical Theory, Critical Thinkers*. London: Sage, 2005.

BENEDEK, Laslo. *O Selvagem*. Columbia Pictures, USA, 1953.

BOURDIEU, Pierre. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro; Bertrand Brasil, 2002.

BOYD, Julia. An Examination of Native Americans in Film and Rise of Native Filmmakers. In: *The Elon Journal of Undergraduate Research in Communications*, Vol. 6, No. 1 • Spring 2015

BRIÈRE, Eloise A. Ventriloquizing the Native: Whose Voice is it? In: *The French Review*, Vol. 84, No. 6, Quebec (May 2011), pp. 1200-1212.

BROWN, Dee. *Enterrem Meu Coração na Curva do Rio*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2017.

BUTLER, David. *Ardida Como Pimenta*. Warner Bros., USA, 1953.

BUTLER, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge: Nova Iorque, 1990.

CASSIRER, Ernst. *Linguagem e mito*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CHENG, Cliff. Marginalized Masculinities and Hegemonic Masculinity: An Introduction. In: *The Journal of Men's Studies*, Volume 7, Number 3, California, 1999.

COHAN, Steve. 'Feminizing' The Song-and-dance Man. In: COHAN, Steve; HARK, Ina Rae. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York: Routledge, 1993.

COHAN, Steve; HARK, Ina Rae. *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York: Routledge, 1993.

COLLING, Ana Maria. A construção histórica do corpo feminino. In: *Caderno espaço feminino*. Uberlândia, MG. V.28, n.2 - jul/dez. 2015.

CNN. The Fight Against AIDS, episódio 3. In: *The Eighties*. USA, Playtone, 2016.

CONNELL, Robert W.; MESSERSCHIDT, James W. Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. In: *Gender and Society*, Vol. 19, No. 6 (Dec, 2005), pp. 829-859.

CONNELL, Robert W. *Gender and Power*. California: Stanford University Press, 1987.

_____. *Masculinities*. Berkley, California: University of California Press, 1995.

_____. *The Men and The Boys*. Berkley, California: University of California Press, 2000.

COSTNER, Kevin. *Dança Com Lobos*. Tig Productions, USA, 1990.

CROMLEY, Elizabeth. Masculine/Indian. In: *Winterthur Portfolio*, Vol. 31, No. 4, Gendered Spaces and Aesthetics, Chicago, (Winter,1996), pp. 265-280.

DIAMOND, Neil; BAINBRIDGE, Catherine. *Reel Injun*. Rezolution Pictures. 2009.

DOWELL, Kristin. Indigenous Media Gone Global: Strengthening Indigenous Identity On- and Offscreen at the First Nations First Features Film Showcase. In: *American Anthropologist*, Vol. 108, No. 2, Junho 2006.

DUNBAR-ORTIZ, Roxanne. *An Indigenous People's History of the United States*. Boston: Beacon Press, 2014.

DUVERNAY, AVA. *A 13º Emenda*. USA, Kandoo Films, 2016.

EDLEY, Nigel. *Men and Masculinity*. New York: Routledge, 2017.

_____; WETHERELL, Margaret. *Men in Perspective: Practice, Power and Identity*. Cornwall: T.J. Press, 1995.

EDWARDS, Tim. *Cultures of masculinities*. New York: Routledge, 2006.

EASTWOOD, Clint. *Josey Wales: Um Fora-da-lei*, Warner Bros., USA, 1976.

_____. *Cartas de Iwo Jima*. Warner Bros., USA, 2006

EYRE, Chris. *Smoke Signals*. ShadowCatcher Entertainment, USA, 1998.

FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*. Grove Press, Nova Iorque, 1963.

_____. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FIENNES, Sophie. *O Guia Pervertido Do Cinema*. Amoeba film, USA. 2006.

_____. *O Guia Pervertido da Ideologia*. Blinder Films, UK, 2012.

FITZMAURICE, George. *O Filho do Sheik*. United Artists, USA, 1926.

FORD, John. *No Tempo Das Diligências*. Walter Wanger Productions. USA. 1939.

FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality: An Introduction*. Vol. 1. New York: Random House, 1990.

FRENCH, Laurence A.; HORNBUCKLE, Jim. Alcoholism Among Native Americans: an Analysis. In: *Social Work*, Vol.25, No. 4, p. 275-280, Oxford University Press, 1980.

GABRIEL, Mike; GOLDBERG, Eric. *Pocahontas*. Walt Disney, USA, 1995.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*; 2004.

GRANT, Barry K. *Shadows of Doubt: negotiations of masculinity in American genre film*. Detroit: Wayne State University Press, 2011.

GREEN, Michael K. Images of Native Americans in Advertising: Some Moral Issues. In: *Journal of Business Ethics*, Vol. 12, No. 4, Holanda, 1993, pp. 323-330.

GUAZZONI, Enrico. *Quo Vadis?* Società Italiana Cines. Itália, 1913.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. Identity and Cinematic Representation. In: *Framework*, nº 36, Wayne State University Press, Detroit, 1989.

_____. The West and the Rest. In: *Formations of Modernity*. Polity Press, USA, 1992.

_____. Representation: Cultural representations and signifying Practices. Sage Publications, Londres, 1997.

_____. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HANSEN, Mirian. Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship. In: *Cinema Journal*, Vol. 25, No. 4, Texas, (Summer, 1986), pp. 6-32.

HATHAWAY, Henry. *Nevada Smith*. Solar Productions, USA, 1966.

HOGAN, Jackie. *Gender, Race and National Identity: Nations of Flesh and Blood*. New York, Routledge, 2009.

HOKOWHITU, Brendan. Taxonomies of Indigeneity: Indigenous Patriarchal Masculinity. In: *Indigenous Men and Masculinities: Legacies, Identities and Regeneration*. Org: ALEXANDER, Robert; ANDERSON, Kim. Winnipeg, Canada: University of Manitoba Press, 2015.

HOLMES, Mary. *What is Gender? Sociological Approaches*. London: Sage, 2007.

HUGHES, Tara P. A Curious Double Insight": "The Well of Loneliness" and Native American Alternative Gender Traditions. In: *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 53, No. 2 (1999), pp. 31-43

INNES, Robert A.; ANDERSON, Kim. Who is walking with our brothers?. In: *Indigenous Men and Masculinities: Legacies, Identities and Regeneration*. Org: ALEXANDER, Robert; ANDERSON, Kim. Winnipeg, Canada: University of Manitoba Press, 2015.

IVES, Stephen. *Ken Burns Presents The West*. PBS, USA, 1996.

IWO JIMA. Disponível em <http://www.iwojima.com/> . Acesso em 2 de Janeiro de 2018.

JEFFORDS, Susan. *Hard Bodies: Hollywood Masculinities in the Reagan Era*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.

JENKINS, Keith. *A História repensada*. São Paulo: Contexto, 2013.

LA FARGE, Peter. The Ballad of Ira Hayes. In: *Bitter Tears: Ballads of the American Indian*. Intérprete: Johnny Cash. USA: Columbia Records, 1964.

LAKOMÄKI, Sami; KYLLI, Ritva; YLIMAUNU, Timo. Drinking Colonialism: Alcohol, Indigenous status, and Native Space on Shawnee and Sámi Homelands, 1600-1850. In: *Native American and Indigenous Studies*, Vol. 4, No. 1, p. 1-29. Minnesota: University of Minnesota Press, 2017.

LAHTI, Janne. Silver Screen Savages: Images of Apaches in motion picture. Arizona, *The Journal of Arizona History*, vol. 54, n. 1, p. 51-84, 2013.

LANDY, Marcia. "Which Way Is America?": Americanism and the Italian Western. In: *Boundary 2*, Vol. 23, No. 1 (Spring, 1996) Duke University Press, pp. 35-59

LOURO, Guacira Lopes.. *Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pós-estruturalista*. Petrópolis: RJ; editora vozes, 1997.

_____. *O Corpo Educado: Pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

_____. *Um Corpo Estranho: Ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

_____. Cinema e Sexualidade. In: *Educação e Realidade*, v.33, n1, jan/jun 2008.

_____. Destemidos, bravos, solitários – a masculinidade na versão western. In: *Bagoas*. Rio Grande do Norte. n.10, 2013.

KELLNER, Douglas. *A cultura a mídia*. EDUSC, 2001.

KEMP, Philip. *Tudo sobre cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KIMMEL, Michael. *Manhood in America: A Cultural History*. New York: Free Press, 1997.

_____; ARONSON, Amy. *Men & Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*, Vol. 1, A-J. California: ABC-CLIO, Inc. 2004.

_____; _____. *Men & Masculinities: A Social, Cultural, and Historical Encyclopedia*, Vol. 2, K-Z. California: ABC-CLIO, Inc. 2004.

KORD, Susanne; KRIMMER, Elisabeth. *Contemporary Hollywood Masculinities: gender, genre, and politics*. Nova York: Palgrave Macmillan, 2011

MCGILLIS, Roderick. *He Was Some Kind of a Man: Masculinities in the B Western*. Ontario, Canada: Wilfrid Laurier University Press, 2009.

MALIN, Enton J. *American Masculinity Under Clinton*. New York: Lang Publishing, 2005.

MORGENSEN, Scott L. Cutting to The Roots of Colonial Masculinity. In: *Indigenous Men and Masculinities: Legacies, Identities and Regeneration*. Org: ALEXANDER, Robert; ANDERSON, Kim. Winnipeg, Canada: University of Manitoba Press, 2015.

NEALE, Steve. Masculinity as Spectacle: Reflections of Men and Mainstream Cinema. In: *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. Org. COHAN, Steve; HARK, Ina Rae. New York: Routledge, 1993.

NOLASCO, Sócrates. *O Mito da Masculinidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

_____. O Apagão da Masculinidade. In: IETS: *Trabalho E Sociedade - Ano 1 - Nº 2*. Rio de Janeiro, 2001.

OMI, Michael; WINANT, Howard. *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s*. New York: Routledge, 1994.

PASTRONE, Giovanni. *Cabiria*. Italia Film. Itália, 1914.

PENN, Arthur. *Pequeno Grande Homem*. Cinema Center Films, USA, 1970.

RAY, Nicholas. *Rebelde Sem Causa*. Warner Bros. USA, 1955

RITT, Martin. *Hombre*. 20th Century Fox, USA, 1967.

SANDERS, Dennis. *The American West of John Ford*. CBS, EUA, 1971.

SCHATZ, Thomas. Stagecoach and Hollywood's A-Western Renaissance. In: *John Ford's Stagecoach*. Edit: Barry Keith Grant. Cambridge University Press, New York, 2003.

SMITH, Andrea. Not an Indian Tradition: The Sexual Colonization of Native Peoples. In: *Hypatia*. V.18, n.2, Indigenous women in the Americas, p.70-85, spring 2003.

SNEIDER, Leah. Complementary Relationships: A Review of Indigenous Gender Studies. In: *Indigenous Men and Masculinities: Legacies, Identities and Regeneration*. Org: ALEXANDER, Robert; ANDERSON, Kim. Winnipeg, Canada: University of Manitoba Press, 2015.

SOLIZ, Cristine. "The Searchers" and Navajos: John Ford's Retake on the Hollywood Indian. In: *Wicazo Sa Review*, Vol. 23, No. 1, University of Minnesota Press, Minnesota, (Spring, 2008), pp. 73-95

STUDLAR, Gaylyn. Class, Gender, and Frontier Democracy in *Stagecoach*. In: *John Ford's Stagecoach*. Edit: Barry Keith Grant. Cambridge University Press, New York, 2003.

_____. Valentino, 'Optic Intoxication', and Dance Madness. In: *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. New York: Routledge, 1993.

STURGES, John; COLETTI, Duilio. *Valdez, o Mestiço*. Dino de Lautentiis Films, USA, 1973.

TELOTTE, J. P. Stagecoach and Racial Representation. In: *John Ford's Stagecoach*. Edit: Barry Keith Grant. Cambridge University Press, New York, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TORRÃO, Amílcar Filho. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. In: *Cadernos Pagu* (24), janeiro-junho de 2005, pp.127-152.

WACKS, Jonathan. *Powwow Highway*. HandMade Films, USA, 1989.

WALSH, Raoul. *O Intrépido General Custer*. Warner Bros, USA, 1941.

WINNER, Michael. *Renegado Vingador*. United Artists, USA, 1972.

ZAHLER. S. Craig. *Rastro de Maldade*. Caliber Media Company. 2015.