UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

LUIZ FELIPE ROCHA BAUTE

GÊNERO E FORMA CULTURAL NO *WESTERN* CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE DE *ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ*

GENRE AND CULTURAL FORM IN THE CONTEMPORARY WESTERN: AN ANALYSIS OF NO COUNTRY FOR OLD MEN

CAMPINAS

2021

LUIZ FELIPE ROCHA BAUTE

GÊNERO E FORMA CULTURAL NO *WESTERN* CONTEMPORÂNEO: UMA ANÁLISE DE *ONDE OS FRACOS NÃO TÊM VEZ*

GENRE AND CULTURAL FORM IN THE CONTEMPORARY WESTERN: AN ANALYSIS OF NO COUNTRY FOR OLD MEN

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Multimeios.

Dissertation presented to the Arts Institute of the University of Campinas in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master in Multimedia.

ORIENTADOR: PEDRO MACIEL GUIMARÃES JÚNIOR

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO LUIZ FELIPE ROCHA BAUTE, E ORIENTADO PELO PROF. DR. PEDRO MACIEL GUIMARÃES JÚNIOR.

CAMPINAS
2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

B328g

Baute, Luiz Felipe, 1993-
Gênero e forma cultural no *western* contemporâneo : uma análise de *Onde os fracos não tem vez* / Luiz Felipe Rocha Baute. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Pedro Maciel Guimarães Júnior.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Coen, Ethan, 1957-. 2. Coen, Joel, 1954-. 3. Filmes de faroeste - História e crítica. 4. Estudos culturais. 5. Gêneros cinematográficos. I. Guimarães Júnior, Pedro Maciel, 1975-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Genre and cultural form in the contemporary *western* : an analysis of *No country for old men*
Palavras-chave em inglês:
Coen, Ethan, 1957-
Coen, Joel, 1954-
Western films - History and criticism
Culture studies
Film genres
Área de concentração: Multimeios
Titulação: Mestre em Multimeios
Banca examinadora:
Pedro Maciel Guimarães Júnior [Orientador]
Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco
Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia
Data de defesa: 02-02-2021
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0000-0002-2058-8580
- Currículo Lattes do autor: http://lattes.cnpq.br/8795505201208769

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

LUIZ FELIPE ROCHA BAUTE

ORIENTADOR: PEDRO MACIEL GUIMARÃES JÚNIOR

MEMBROS:

1. PROF. DR. PEDRO MACIEL GUIMARÃES JÚNIOR
2. PROFA. DRA. MARIA ELISA BURGOS PEREIRA DA SILVA CEVASCO
3. PROF. DR. ALFREDO LUIZ PAES DE OLIVEIRA SUPPIA

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 02.02.2021

Dedico a dissertação à minha família,
por todo o apoio e por todo o amor.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, processo n° 88882.441664/2019-01. Agradeço a CAPES pela sua assistência imprescindível. Agradeço também aos companheiros dos grupos de estudos sobre gêneros cinematográficos e audiovisuais (GENECINE) e sobre o ator no audiovisual (GEA's), aos meus colegas de pós-graduação, aos professores e a todos os colaboradores do Instituto de Artes da UNICAMP.

Em especial, agradeço às seguintes pessoas:

Ao meu orientador, Pedro Maciel Guimarães, pela paciência, confiança e liberdade durante essa pesquisa. Sua leitura exigente e indicações precisas foram fundamentais para o desenvolvimento do estudo e para o meu amadurecimento como pesquisador.

À professora Maria Elisa Cevasco e ao professor Alfredo Suppia pela participação em minha banca de qualificação e por todos os conselhos nesse período de pesquisa. Fiquei muito feliz com seus generosos aceites para também compor a banca de defesa.

Aos extraordinários revisores Carla Baute e Rafael Bosch.

À Beatriz Masson Francisco pelos importantes debates acadêmicos e pelo oportuno presente do livro *Tragédia Moderna*, de Raymond Williams, obra que logo se tornou fundamental para a pesquisa.

Aos amigos Daniel Assis Ferreira Netto, Igor Augusto, Renato Rocha Pereira e Victor Hugo de Moura e Silva pelo companheirismo em toda essa trajetória.

À Neide Rocha, Suilene Baute e Carla Baute, minha família, por todo o suporte para a pesquisa e escrita.

À Clara Loscher, minha companheira de vida.

Jack

Um caubói gosta de espaços abertos. Isso significa que ele deve odiar cercas. E quanto mais cercas existem, mais ele as odeia.

Jerri

Jack, eu vou lhe contar uma coisa. O mundo que você e o Paul vivem não existe. Talvez nunca tenha existido. Lá fora está o mundo real. E ele tem fronteiras reais e cercas reais. Leis e problemas reais. E ou você vai de acordo com as regras ou você perde. Você perde tudo.

Kirk Douglas e Gena Rowlands em *Sua última façanha*
(*Lonely are the brave*, David Miller, 1962).

RESUMO

Esta pesquisa propõe uma análise do filme *Onde os fracos não têm vez* (2007), dirigido por Joel Coen e Ethan Coen, com o objetivo de investigar o desenvolvimento do gênero w*estern* como forma cultural, bem como traçar seus possíveis desdobramentos sociais e culturais na contemporaneidade. Considerando a incursão desses cineastas por diversos gêneros cinematográficos, também pretende-se explorar o hibridismo de gêneros apresentados na forma do filme. Nesse sentido, busca-se interpretar de que forma, e para quais fins, distintas categorias do w*estern*, do *noir*, do *thriller* e da tragédia se mesclam no conteúdo da obra por meio do estudo dos gêneros do cinema. Para tanto, faremos uso do materialismo cultural, teoria formulada por Raymond Williams. Como referências adicionais, aplicaremos os conceitos de "tradição seletiva", também de Williams, e de "campo de produção cultural", de Pierre Bourdieu, a fim de analisar desenvolvimentos genéricos complementares. Buscaremos relacionar a obra cinematográfica à sua formação social e cultural, com o propósito de identificar possíveis recorrências, transformações e evoluções em seus gêneros constituintes, sobretudo do *western*. A partir da mesma premissa, discutiremos o filme e seus desdobramentos no cinema e para além dele. Acreditamos que o diálogo ativo entre os gêneros e as diferentes esferas da produção, exibição e recepção do cinema contribuem imensamente para o entendimento de suas relações com outras manifestações culturais, assim como de seu impacto social.

Palavras-chave: Coen, Ethan, 1957-; Coen, Joel, 1954-; Filmes de faroeste - História e crítica; Estudos culturais; Gêneros Cinematográficos.

ABSTRACT

This research aims to analyze the film No country for old men (2007), directed by Joel Coen and Ethan Coen, investigating the development of the genre western as a cultural form, as well as to trace its possible social and cultural developments in contemporary times. Considering the incursions of the filmmakers throughout various film genres, we also propose to explore the hybridism of genres presented in the film's form. In this sense, we aim to interpret in what way, and to what end, distinctive categories of the western, the noir, the thriller and the tragedy are combined in the content of the film using of the study of cinema genres. For that, we will engage with cultural materialism, a theory formulated by Raymond Williams. For additional references, we will utilize the concepts of "selective tradition", also by Williams, and "field of cultural production", by Pierre Bourdieu, in order to analyze further generic developments. We will seek to relate the film to its social and cultural formation, with the purpose of identifying possible recurrences, transformations and evolution of its constituent genres, in particular of the western; from the same premise, we will discuss the film and its following developments in cinema and beyond it. We believe that the active dialogue between genres and the different spheres of production, exhibition and reception of cinema can immensely contribute to the understanding of its relations with other cultural manifestations, as well as its social impact.

Keywords: Coen, Ethan, 1957-; Coen, Joel, 1954-; Western films - History and criticism; Cultural studies; Film genres.

LISTA DE IMAGENS

Imagens 1, 2, 3 e 4. Monólogo inicial. O amanhecer do estado do Texas 48

Imagem 5. A apresentação de Anton Chigurh 49

Imagens 6 e 7. Vilão de *Arizona nunca mais* 50

Imagens 8 e 9. Vilão de *Onde os fracos não têm vez* 50

Imagens 10 e 11. Imagens do Texas no início de *Gosto de sangue* 50

Imagens 12 e 13. Imagens do Texas no início de *Onde os fracos não têm vez* 51

Imagem 14. A apresentação de Llewelyn Moss 51

Imagens 15, 16, 17 e 18. Encontro no quarto do hotel Eagle Pass 53

Imagens 19 e 20. Embate final de *Gosto de sangue* 53

Imagens 21, 22, 23, 24, 25 e 26. Troca de tiros no quarto de hotel 54

Imagens 27, 28, 29 e 30. Confronto entre Moss e Chigurh 55

Imagens 31, 32, 33 e 34. Ed Tom volta ao quarto de motel 57

Imagens 35, 36, 37, 38, 39 e 40. A resolução do xerife 58

Imagem 41. O debate de Chigurh e Carla Jean 60

Imagem 42. Monólogo final. O relato dos sonhos de Ed Tom 62

Imagens 43, 44 e 45. Pôsteres de divulgação de *Onde os fracos não têm vez* 65

Imagem 46. Moss volta à loja de departamento 72

Imagem 47. Campo de produção do *western* estadunidense contemporâneo 91

Imagens 48, 49 e 50. Montagem de *Westworld*. A escolha de William 93

Imagem 51. Cena de *O homem que matou o facínora* 94

Imagem 52. Episódio piloto de *Justified*. Pôster de *Tombstone: a justiça está chegando* ao fundo 95

Imagem 53. “Nosso tempo passou, John”. *Red dead redemption* 96

Imagem 54. “Diga algo, Dutch, diga algo”. *Red dead redemption II* 97

Imagem 55. “Eu não tenho muito mais para dizer…”. *Red dead redemption II* 97

Imagem 56. Ethan Edwards (John Wayne) em *Rastros de ódio* 101

Imagem 57. Anton Chigurh no trailer de Llewelyn Moss e Carla Jean 101

Imagem 58. Ed Tom adentrando uma cena de crime 102

Imagem 59. Rememorando a Imagem de Ethan Edwards: A moldura do caubói. Cena de *O assassinato de Jesse James pelo covarde Robert Ford* 106

Imagens 60, 61, 62, 63, 64 e 65. O assassinato de Jesse James 107

Imagens 66, 67, 68 e 69. O assassinato de Robert Ford 108

Imagem 70. A última fala de Cogburn na adaptação de 2010 109

Imagem 71. Citação direta de *Os brutos também amam* 110

Imagem 72. O funeral de Logan 110

Imagem 73. Discussão entre Hamilton e Parker 115

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1. As relações de *Onde os fracos não têm vez* 64

Gráfico 2. Popularidade de gêneros cinematográficos e audiovisuais a partir de indexações na *Internet Movie Database* (IMDB) — Eixo de 0% a 40% da porcentagem total 82

Gráfico 3. Popularidade de gêneros cinematográficos e audiovisuais a partir de indexações na *Internet Movie Database* (IMDB) — Eixo individual para cada gênero 83

Gráfico 4. A bilheteria de faroestes – 2000-2019 84

Gráfico 5. Quota de mercado do *western* no ano 2000 85

Gráfico 6. Quota de mercado do *western* no ano 2019 85

Gráfico 7. Número de lançamentos de *westerns* com informações de bilheteria 2000- 2019 . 86

Gráfico 8. A bilheteria mundial de faroestes por ano 2000-2019 90

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Definição esquemática de Walter Benjamin em *Origem do drama trágico alemão* 19

Tabela 2 - Os 10 melhores faroestes pela *American Film Institution* (AFI). Parte da série *AFI's 10 Top 10* de 2008 87

Tabela 3 - A classificação de faroestes por bilheteria dos EUA 2000-2019 (após ajuste de inflação) 89

Tabela 4 - A classificação de faroestes por bilheteria mundial 2000-2019 (sem ajuste de inflação) 89-90

SUMÁRIO

Introdução 16

Capítulo I - Gênero como prática cultural: transformações sociais e históricas 19

1. Sistemas genéricos: formas e processos 19

1.1 Tradição Seletiva dos gêneros e o Campo de produção cultural: as esferas de produção,distribuição e recepção 22

2. *Western*: uma narrativa estadunidense? 26

2.1 Determinações do gênero: formação e deformação 26

2.2 Estruturas de sentimento em transformações históricas: localizando o "*western* trágico" 30

3. Materialismo cultural: um posicionamento para a análise fílmica 35

Capítulo II - Formas contemporâneas em análise: Onde Os Fracos Não Têm Vez (2007) 39

4. Ideias trágicas no Texas 39

5. Onde os fracos não têm vez como manifestação cultural 43

6. Tradição e subversão dos arquétipos 64

7. Aporia trágica: contemplação e memória 68

8. Conexões genéricas: diálogos com a filmografia dos Coen 72

Capítulo III - Desdobramentos sócio-históricos: reflexos e influências culturais 77

9. Campo de produção do *western* trágico: alguns apontamentos 77

10. O herói ao longo da história do faroeste 98

10.1 Ringo Kid e a "era de ouro" do *western* (e de Hollywood) 98

10.2 Ethan Edwards e Liberty Valance — crise e alienação 100

10.3 Rooster Cogburn (1969), John Bernard Books e Bill Munny: *western* profissional 103

10.4 Ed Tom e outros heróis contemporâneos 105

11. Posicionamento político: entre ordem e desordem 113

12. Considerações finais 116

Referências 120

Bibliografia 120

Filmografia 126

Séries 129

Histórias em Quadrinhos 129

Videogames 129

Fontes arquivísticas 130

Listas, informações e dados de produção 130

Introdução

Onde os fracos não têm vez[1], adaptação do romance de Cormac McCarthy[2] dirigida pelos cineastas estadunidenses Joel Coen e Ethan Coen, conta a história de Ed Tom Bell (Tommy Lee Jones), veterano xerife texano em oposição à trilha de violência exposta pelo confronto entre o soldador e caçador, Llewelyn Moss (Josh Brolin), e o assassino de aluguel sociopata, Anton Chigurh (Javier Barden). Como uma das características formais circunscritas de seu gênero cinematográfico dominante, o *western*, a trama do filme é orientada pelas flutuações de ordem[3] na narrativa — sua força motriz — impulsionadas por embates entre forças antagônicas que buscam supremacia uma em relação a outra. À medida em que se aproxima o inevitável contato entre os três homens, o filme "renegocia" suas relações com as convenções do período clássico de seu gênero, subvertendo-as em representações mais opacas, nas quais reflete sobre sua própria estrutura: a grande problemática do herói *western*, nesse caso o xerife Bell, não reside no embate contra as forças antagônicas dos outros dois personagens, mas sim na escolha ou não de adentrar esse espaço de violência e as possíveis implicações de suas ações — ativas ou passivas — ao ser confrontado por suas próprias limitações.

Ainda que a obra dialogue internamente e externamente com o *western*, apresentando tanto convenções quanto subversões do gênero em sua forma clássica, também podemos observar relações[4] que a aproximam do "filme de crime" com estética *noir*, do *thriller* e, estruturalmente, da tragédia. Raymond Williams, em seu livro *Tragédia Moderna*, propôs o conceito de "aporia trágica", determinado por uma relação social ou coletiva na qual "inevitavelmente, não pode advir nenhuma ação, mas apenas o retraimento"[5]. Como veremos mais adiante, essa definição se alinha ao impasse de Ed Tom em relação a escolha de adentrar, ou não, o espaço de violência dominante na trama do filme.

---

[1] ONDE os fracos não têm vez. Direção: Joel Coen e Ethan Coen. EUA: Paramount, 2007. Blu-ray (120 min).

[2] Cf McCARTHY, Cormac. **Onde os velhos não têm vez**. São Paulo: Alfaguara. 2006. A edição original do romance de McCarthy foi publicada em 2005, pela editora nova-iorquina Alfred A. Knopf.

[3] Cf. SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres**: Formulas, Filmmaking, and the Studio System. Nova Iorque: Random House. 1981. p. 35.

[4] O crítico Philip French traçou paralelos entre *Gosto de Sangue* (1984) e *Onde Os Fracos Não Têm Vez*, ambas obras de Joel e Ethan Coen, por sua incursão ao gênero *thriller*. Cf. FRENCH, Philip. No Country for Old Men. Film Column, **The Guardian**, 2008. Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2008/jan/20/coenbrothers.thriller. Acesso em 07/12/2020 e Jeffrey Adams distingue dois gêneros mais atuantes em *Onde Os Fracos Não Têm Vez*: o *noir* e o *western.* Cf ADAMS, Jeffrey. **Director's Cut: the cinema of the Coen Brothers, hard-boiled entertainments**. Londres & Nova Iorque: Wallflower Press, 2015. p.168.

[5] WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 183-184. Neste livro, Williams aborda, em conceito e prática, a aplicação da tragédia à cultura comum, instrumentalizando sua estrutura genérica para a análise de histórias populares que contenham elementos trágicos, sendo assim uma referência basilar para a nossa pesquisa como um todo.

Por meio de um estudo histórico, investigaremos uma vertente do *western* na qual é possível observar formações trágicas: sejam elas por influências da tragédia enquanto gênero, sejam elas por suas relações com a experiência social de seu tempo. De todo modo, defendemos que esses dois tipos de formações estão interligados e seus desdobramentos não se restringem ao gênero e ao território estadunidense, apesar de suas relações muito próximas. A narrativa do filme em análise utiliza de convenções de seu gênero dominante — tais quais a subversão de elementos formais e temáticos — como respostas à impossibilidade do emprego de uma tradição consolidada do *western* frente às mudanças sociais de nosso tempo e das tensões entre a política estadunidense e a forma cultural do faroeste.

Considerando o *corpus* autoral dos irmãos Coen, podemos notar distintas variações em conteúdo, estética e estilo. Trabalhando prolificamente por mais de três décadas, perpassando diferentes gêneros do cinema, os autores mantiveram-se à margem de *blockbusters* dos grandes estúdios por meio de produções de cunho mais autoral. Esse fato pode ser interpretado como resultado de uma carreira fluída, em que suas proposições permitiram a construção de um caminho delineado por constantes mudanças estilísticas e temáticas. Através desse prisma, cada filme pode ser analisado como um todo, com uma certa completude em si mesmos — o que alguns críticos chamaram de "universos selados"[6] — em contraponto à uma cosmologia de trabalho, ainda que muitos estudiosos reconheçam "um consistente tom autoral"[7], que incidiria em certas recorrências em seus filmes. Além do mais, os cineastas realizaram outras experimentações em torno do gênero em questão: em conjunto da mais recente adaptação de *Bravura Indômita* (2010), os cineastas também dirigiram a antologia *A Balada de Buster Scruggs* (2018).

No âmbito dessa pesquisa, destacamos como central para os estudos acerca da obra cinematográfica o fórum dedicado aos diretores de *Onde os fracos não têm vez* organizado por Lynnea Chapman King em 2008, cuja discussão acadêmica resultou no livro *No Country for Old men: From Novel to Film*[8], editado por King, Rick Wallach e Jim Welsh. A diversidade dos textos reunidos nessa coletânea contribuiu para a profusão de pesquisas em diversos campos, e, em especial, para a nossa análise do filme.

---

[6] LEVY, Emanuel. "A Cinema of Outsiders" em PALMER, R. Barton. **Joel and Ethan Coen, Contemporary Film Directors**. Chicago: University of Illinois. 2004, p. 50. "Sealed universes". Todas as traduções são de nossa autoria.

[7] PALMER, R. Barton. **Joel and Ethan Coen, Contemporary Film Directors**. Chicago: University of Illinois. 2004, p. 54. "A consistent authorial tone".

[8] Cf. KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. **No Country for Old men: From Novel to Film**. Lanham: Scarecrow Press, 2009.

Por sua vez, acompanhando o sucesso crítico e comercial da obra, foram editados novos livros dedicados a uma análise mais global dos cineastas, com vistas a incorporar seus filmes mais recentes, tais como a obra de Jeffrey Adams[9] e a de Ronald Bergan[10].

Nossa abordagem visa balancear o estudo da obra com uma proposta metodológica mais abrangente, buscando colaborar tanto com a área de história do cinema quanto com a teoria dos gêneros. Argumentamos aqui que *Onde os fracos não têm vez* contribui com as transformações do gênero ao apresentar questões comuns à tradição do *western*, ao mesmo tempo em que subverte outras questões ao remodelar suas premissas e mesclar-se a outros gêneros. Ademais, a análise do filme por meio do materialismo cultural[11], proposição teórica-metodológica de Williams, permite-nos apontar de que formas suas aproximações com temas contemporâneos são relacionadas à carreira dos diretores, à história do gênero e a um hibridismo formal, em um inevitável diálogo com os desdobramentos da produção cinematográfica nos dias de hoje.

[9] Cf. ADAMS, Jeffrey. **Director's Cut: the cinema of the Coen Brothers, hard-boiled entertainments**. Londres & Nova Iorque: Wallflower Press, 2015.
[10] Cf. BERGAN, Ronald. **The Coen brothers**. Nova Iorque: Arcade Publishing, 2016.
[11] Raymond Williams designa o Materialismo Cultural da seguinte maneira: "Uma teoria da cultura como um processo produtivo (social e material) e de práticas específicas, de 'artes', como usos sociais dos meios materiais de produção (desde a linguagem como 'consciência prática' material até as tecnologias específicas da escrita e formas da escrita, através de sistemas de comunicação mecânicos e eletrônicos)." Cf *"*Notes on Marxism in Britain since 1945*"* In WILLIAMS, Raymond. **Culture and Materialism**. Londres: Verso. 2005, p. 243. No original: "a theory of culture as a (social and material) productive process and specific practices, of 'arts', as social uses of material means of production (from language as material 'practical consciousness' to the specific technologies of writing and forms of writing, through to mechanical and electronic communications systems)".

Capítulo I - Gênero como prática cultural: transformações sociais e históricas

> "O que está implicado, aqui, é mais a compreensão de que uma tradição não é o passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e uma avaliação daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro."
> Raymond Williams, *Tragédia Moderna*, p. 34.

1. Sistemas genéricos: formas e processos

Temos como principal objetivo um estudo acerca das transformações do *western* — bem como suas relações com outros gêneros — sob o ponto de vista audiovisual, explorando as intersecções entre forma, cultura e sociedade, com maior ênfase em sua influência trágica. Destarte, exploraremos uma filmografia restrita — ainda que de grande envergadura — do *western*. Portanto, não faremos uma exposição minuciosa de toda a história dos gêneros analisados, algo que já foi feito de forma mais ampla e bem sucedida[1], mas nos dedicaremos à uma análise aprofundada desse fenômeno atual. Além disso, é importante destacar que faremos uso de uma filmografia concentrada quase que totalmente no cinema hollywoodiano[2], tanto por investigar o *western* através de sua estreita relação com a história dos Estados Unidos da América, quanto pela associação do gênero ao conglomerado industrial, em seu período de maior sucesso de público e de crítica, no que foi considerada posteriormente a "era de ouro de Hollywood". São decisões que, por um lado, possibilitaram nossa investigação interdisciplinar e, por outro, expuseram algumas das limitações e problemas que buscaremos solucionar nas páginas que se seguem. Contudo, julgamos necessária a incursão em determinados pontos da história e teoria dos gêneros, com ênfase nos estudos cinematográficos, não apenas para situar nossa dissertação no campo, mas, também, para descrever nosso posicionamento e escolha metodológica.

Discussões acerca de uma possível "pureza" ou de uma espécie de "formação original e absoluta" dos gêneros existem desde o início dos estudos sobre o tema[3]. Desde prescrições taxativas de como os gêneros operam (ou devem operar), perpassando as transformações do "gênero sério"[4] no período neoclássico e do consciente hibridismo no período romântico até a

---

[1] Cf. ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. Londres: BFI Publishing. 1999; NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Nova Iorque: Routledge. 2000; SCHATZ, Thomas. Idem.; para citar alguns.
[2] Cf. NEALE, Steve. Idem. p. 9. Neale discorre sobre como, em sua história, os estudos de gênero tenderam a executar esse recorte científico.
[3] Cf. ALTMAN, Rick. Idem. p. 3.
[4] Cf. DIDEROT, Denis. **Discurso Sobre a Poesia Dramática**. São Paulo: Cosac Naify. 2006.

consolidação dos estudos genéricos no século XX, em uma grande variedade de meios e formas.[5] Todavia, os gêneros encontraram um meio de grande influência no audiovisual. Segundo Rick Altman, não é possível apenas transpor elementos de um outro meio para o cinema: é necessário *recriá-los*[6]. Porém, é importante ressaltar que mesmo os processos mais inventivos atrelados a um determinado meio artístico estão, todavia, cerceados por questões de cunho social, cultural, econômico, político, etc. Afinal, a arte não está apartada da sociedade. O próprio Altman observou que os estudos de gênero no cinema estão vinculados a uma tradição literária[7], conferindo aos estudos cinematográficos um caráter interdisciplinar desde sua gênese.

Por sua característica globalizante — e, dessa forma, passível de ser utilizada para diversos tipos de análise e não apenas as de caráter estético e/ou formal —, as incursões genéricas proliferaram nos estudos de cinema e audiovisual. Com o objetivo de sistematizar esse então emergente campo de estudos, Altman delineou quatro recorrências nas abordagens genéricas: 1) gênero como uma *planta baixa,* uma espécie de alicerce que influencia a criação e a produção de filmes a partir de fórmulas experimentadas anteriormente; 2) gênero como *estrutura*, a ordenação na qual filmes são constituídos e classificados; 3) gênero como *rótulo*, a identificação e classificação por parte dos produtores, críticos e espectadores; 4) gênero como *contrato*, uma complexa relação composta pelas expectativas — e subversões de expectativas — entre as esferas de produção, distribuição e recepção do cinema[8]. Em suma, a partir de um apanhado geral, é possível observar entrecruzamentos dos estudos de gêneros com a economia, a indústria audiovisual e a cultura.

Jim Kitses afirmou que a ideia de gênero é "uma estrutura vital por qual flui uma miríade de temas e conceitos"[9]. Thomas Schatz, por sua vez, declarou que os gêneros cinematográficos "expressam as sensibilidades sociais e estéticas não apenas de cineastas de *Hollywood,* mas da audiência em massa também"[10]. Podemos estender essa asserção para além de *Hollywood*, abarcando processos criativos de toda a sorte. Ao encontro de Andrew Milner, argumentamos em favor do gênero como "uma parte importante da verdade de toda a arte" que, por sua vez,

---

[5] Cf. ALTMAN, Rick. Idem. p. 1-12.
[6] Ibidem, p. 36.
[7] Ibidem. p. 13.
[8] Ibidem, p. 14.
[9] KITSES, Jim. **Horizon's West***:* Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Autorship within the Western. Bloomington: Indiana University Press. 1969. p. 8. "is a vital structure through which flow a myriad of themes and concepts".
[10] SCHATZ, Thomas. Idem. p. 14. "express the social and aesthetic sensibilities not only of Hollywood filmakers but of the mass audience as well'.

oferece "um conjunto de dispositivos e técnicas para o uso criativo"[11], constituindo, assim, um campo bastante ativo do processo produtivo artístico e cultural. Ademais, alinhamo-nos ao posicionamento de Fredric Jameson em relação a um estudo sistemático sobre gêneros na atualidade

> […] exemplificações textuais *puras* de um único gênero não existem; e não meramente porque manifestações puras de qualquer coisa são raras, mas bem além disso, porque textos sempre surgem na intersecção de diversos gêneros e emergem das tensões dos diversos campos de forças dos últimos. Esta descoberta, no entanto, não significa o colapso da crítica de gêneros, mas sim sua renovação: nós precisamos da especificação dos "gêneros" individuais nos dias de hoje mais do que nunca, não para depositar espécimes em uma caixa com esses rótulos, mas para mapear nossas coordenadas nas bases dessas estrelas fixas e assim triangular esse momento textual específico[12].

É fato que a problemática em torno de uma suposta pureza dos gêneros hoje se apresenta como ultrapassada[13]. No entanto, a consideração de Jameson pode nos auxiliar em defesa do uso dos gêneros como um espaço de estudos efetivamente transdisciplinar e não apenas como categorias estáticas ou ensimesmadas.

Segundo Altman, estudos acadêmicos influentes acerca dos gêneros costumeiramente deram um papel de destaque quase que unívoco à indústria cinematográfica, com ênfase em *Hollywood*

> A 'indústria' é regulamente tratada por Stephen Neale e outros críticos como a única criadora e sustentadora efetiva de gêneros. Enquanto essa posição sem dúvida negligencia o quanto a crítica de gêneros tem sido ela mesma uma indústria substancial, esta tem a virtude de manter a pureza do papel do crítico como observador, em vez de jogador, no jogo genérico[14].

Por nossa vez, assumindo participação no jogo e delineando o nosso posicionamento, a célebre frase, repetida de diversas formas, em diferentes estudos: "*Gênero* é o que nós

---

[11] MILNER, Andrew. **Locating Science Fiction**. Liverpool: University of Liverpool Press. 2014. p. 107. "an important part of the truth of all art"; "set of techniques and devices for the creative use of readers and writers."

[12] JAMESON, Fredric. "Towards a New Awareness of Genre" em **Science Fiction Studies**, vol. 9, no. 3, pp. 322-24. 1982. p. 322. "(...) *pure* textual exemplifications of a single genre do not exist; and this, not merely because pure manifestations of anything are rare, but well beyond that, because texts always come into being at the intersection of several genres and emerge from the tensions in the latter's multiple forces fields. This discovery does not, however, mean the collapse of genre criticism but rather its renewal: we need the specification of the individual 'genres' today more than ever, not in order to drop specimens into the box bearing those labels, but rather to map our coordinates on the basis of those fixed stars and to triangulate this specific given textual moment[12]."

[13] Cf. NEALE, Stephen. Idem. p. 25.

[14] ALTMAN, Rick. Idem. p. 28. "The 'industry' is regularly treated by Stephen Neale and other critics as the only effective creator and sustainer of genres. While this position no doubt overlooks the extent to which genre criticism has itself become a substantial industry, it does have the virtue of maintaining the purity of the critic's role as observer, rather than as player, in the genre game."

coletivamente acreditamos que seja"[15] norteará, em parte, o argumento desse capítulo. Investigaremos como esse senso coletivo — para além da indústria — perpassa, invariavelmente, a cultura e a sociedade. Consideramos essa abordagem como uma maneira efetiva de investigar não apenas as transformações formais, mas, também, suas relações com a teoria e prática do cinema de gênero, bem como investigar a construção de tradições artísticas e acadêmicas. Formados por produtos artísticos intensamente envoltos em processos sociais, os gêneros são capazes de transitar por distintos tipos de exposição dramática, desenvolvendo objetivos e linguagens singulares. Neles são materializadas formas culturais de grande apelo popular — e, nesse ponto, com grande poder de intervenção na arte e na sociedade.

1.1. Tradição Seletiva dos gêneros e o Campo de produção cultural: as esferas de produção, distribuição e recepção

Conforme ressaltamos anteriormente, estudos sobre gêneros cinematográficos comumente privilegiaram a sua relação com a indústria, bem como seu efeito de recepção, ao invés de uma linha de análise individual. Em um panorama histórico dos estudos de gêneros, Altman constatou que teóricos influentes como Brian Taves, John Cawelti, Jane Feuer, Schatz, entre outros, desenvolveram estudos baseados em uma relação "simbiótica" entre a indústria e a audiência cinematográficas[16].

Para Schatz, os gêneros não são resultados de uma organização arbitrária, seja ela crítica ou histórica, mas sim das "relações materiais da produção comercial do cinema"[17]. Apesar de sua argumentação persuasiva, Schatz orientou sua análise em favor de desenvolvimentos cíclicos dos gêneros, envoltos, principalmente, nas variações de conteúdos de filmes, curiosamente deixando em segundo plano relações materiais que envolvem as outras esferas do cinema e audiovisual. A partir de uma confluência entre os estudos de Christian Metz e Henri Focillon, Schatz desenvolveu uma teoria "evolucionista"[18] dos gêneros. Segundo o autor, "a progressão de um gênero da transparência à opacidade – de uma narrativa direta para uma autoconsciência formalista – envolve o seu esforço combinado para explicar a si mesmo,

[15] TUDOR, Andrew. **Theories of Film**. Londres: Seeker and Warburg. 1972. p. 139. "*Genre* is what we collectively believe it to be".
[16] Cf. ALTMAN, Rick. Idem, p. 16.
[17] SCHATZ, Thomas. Idem. p. 16.
[18] Ibidem, p. 36-41.

endereçar e avaliar seu status enquanto forma popular"[19]. Ainda que esse tipo de estudo tenha fornecido um conhecimento sistemático dos gêneros e de seus desdobramentos formais, ele mais serve o seu próprio modo de análise (em uma espécie de conformação dos fenômenos) do que as práticas e experimentações genéricas em si. Além do mais, os gêneros muitas vezes atuam em diversos "estágios de evolução" simultaneamente. Desse modo, o recurso que uma vez foi revolucionário tornou-se conservador, pois como afirmou Altman, tais teorias "efetivamente contendo o significativo desafio que uma séria consideração histórica colocaria ao gênero, preservaram um comprometimento da teoria genérica recente em direção a uma definição separatista e trans-histórica dos gêneros"[20].

Em um movimento em direção à descentralização do papel da indústria dos estudos de gênero, Neale defendeu o uso de uma "transmissão intertextual", referindo-se "aos discursos da publicidade, promoção e recepção que cercam os filmes hollywoodianos, incluindo críticas jornalísticas e comerciais"[21]. O próprio Neale atestou que a proposta dessa metodologia era discutir o papel central do crítico na construção de *corpus* fílmicos[22]. Contudo, o autor defendeu que essa relação está principalmente localizada na "transmissão intertextual" de Hollywood. E afirmou que o

> Testemunho da existência de gêneros — e evidência quanto aos limites de qualquer *corpus* genérico — é encontrada principalmente ali. Além do mais, é apenas na base desse testemunho que a história de qualquer gênero e a análise de suas funções e importância sociais podem começar a ser produzidas[23].

De fato, definições de gêneros não são feitas a partir de pressupostos puramente teóricos e sim por meio de um processo material. No entanto, é importante atestar que Hollywood não é o início — e certamente não é fim – da dialética genérica. Instituições, exibidores, acadêmicos e críticos também participam da produção e reprodução genéricas, atuando de forma significativa.

---

[19] SCHATZ, Thomas. Idem, p. 38. "A genre's progression from transparency to opacity-from straightforward storytelling to self-conscious formalism-involves its concerted effort to explain itself, to address and evaluate its very status as a popular form".

[20] ALTMAN, Rick. Idem. p. 22. "effectively containing the significant challenge that serious historical consideration would pose to genre, thereby preserving recent genre theory's overall commitment to a transhistorical definition of clearly separate genres."

[21] NEALE, Steve. Idem. p. 2. "the discourses of publicity, promotion and reception that surround Hollywood's films, and includes both trade and press reviews."

[22] Ibidem, p. 3.

[23] Ibidem, p. 37. "Testimony to the existence of genres—and evidence as to the boundaries of any particular generic corpus—is to be found primarily there. Moreover, it is only on the basis of this testimony that the history of any one genre and an analysis of its social functions and social significance can begin to be produced."

Na crítica cinematográfica, bem como na literatura, os "critérios de valorização"[24] parecem essenciais para aliar a crítica genérica a um tipo de consenso analítico. No entanto, não são todos os estudos que se debruçaram sobre esse movimento. Parece-nos que a própria definição de um gênero e a análise de uma obra a partir de eixos semânticos, sintáticos ou culturais é, em si, uma escolha que corresponde a esse recorte. Podemos observar formações de gêneros, cânones ou mesmo adequações de filmes a este ou aquele gênero para fins de classificação e análise (por exemplo, *Onde os fracos não têm vez* é considerado, prioritariamente, um *western* para alguns e um filme de crime/gângster para outros) formando o que Williams definiu como uma "tradição seletiva". Um conceito que, por sua vez, opera perpassando diferentes níveis e que buscaremos analisar em conjunto aos estudos de gêneros.

Para Williams, uma tradição seletiva é a formulação, através de recortes intencionais de um passado, de uma tradição com o objetivo de orientar um processo social e cultural específico[25]. Nesse sentido, o que definimos como essencial a um gênero (ou subgênero) ou filme, é resultado de uma série de escolhas formais e culturais de acordo com os critérios utilizados. O crítico galês argumentou que "uma tradição sempre é seletiva" e que "sempre haverá uma tendência para que esse processo de seleção seja relacionado, e mesmo governado, pelos interesses de uma classe dominante"[26]. Nesse sentido, o conceito de tradição seletiva deve ser analisado como parte constituinte de um processo dialético entre arte, cultura e sociedade, uma abordagem pertinente para uma análise de formas em transformação, como são os gêneros.

Nos moldes de sua definição de cultura, podemos observar os gêneros operando em três níveis. Em uma adaptação da proposta de Williams, podemos delinear os gêneros, grosso modo, em: 1) a história de um gênero como um todo: suas primeiras manifestações, arquétipos, personagens, símbolos etc.; 2) os gêneros pertencentes a um espaço e tempo particulares (por exemplo, os *westerns* produzidos durante a "era de ouro de *Hollywood*"); e, por fim, 3) o gênero em sua tradição seletiva[27]. Em relação ao último, podemos definir a sua operação como "uma rejeição de consideráveis áreas do que foi, uma vez, uma cultura viva"[28].

Uma das grandes contribuições dessa teoria é o deslocamento do argumento do *conteúdo* de uma tradição ou cânone para o processo de *formação* de um conteúdo ou cânone. Podemos atestar, dessa maneira, não tão somente as relações entre elementos audiovisuais, mas

---

[24] CANDIDO, Antônio, org. *et al*. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2017. p. 12.
[25] Cf. WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977. p. 115.
[26] WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society**. Nova Iorque: Columbia University Press. 1963. p. 307-308. "a tradition is always selective, and (…) there will always be a tendency for this process of selection to be related to and even governed by the interests of the class that is dominant".
[27] Cf. WILLIAMS, Raymond. **The Long Revolution**. Harmondsworth: Penguin Books. 1965. p. 66.
[28] Ibidem, p. 68. "a rejection of considerable areas of what was once a living culture."

de que forma — e para quais fins — elementos exteriores ao filme são incorporados em sua composição final. O entendimento processual de uma tradição seletiva é fundamental para o exame da produção de uma forma tão ampla como o gênero, pois uma de suas principais funções é a de identificar e definir formas, a fim de incluí-las ou excluí-las de uma determinada classificação, no presente. Aliado ao conceito de "tradição seletiva", faremos uso da metodologia de "campo de produção cultural"[29], de Pierre Bourdieu, para explorar as manifestações genéricas, tomando o *western* contemporâneo como exemplo.

Para Bourdieu, o campo de produção cultural atua em conjunto com o campo do poder, orientando os "processos de hierarquização" dos campos "heterônomo" (mais favorável ao dominante econômico e político) e "autônomo" (menos favorável ao dominante econômico e político), que agem como formas alternativas para conferir valor a uma determinada obra artística, influenciando a sua produção[30]. No entanto, contrariando Neale, existem produções interligadas ao *western* feitas à margem de *Hollywood*, mas que, todavia, correspondem ao sentido mais "autônomo" do campo de Bourdieu, como *Alabama Monroe* (*The Broken Circle Breakdown,* Felix van Groeningen, 2012), *Boi neon* (Gabriel Mascaro, 2015) e *Domando o destino* (*The rider*, Chloé Zhao, 2017), por exemplo. Em relação ao campo heterônomo, podemos listar manifestações diversas para além do audiovisual *hollywoodiano*, como histórias em quadrinhos: *Preacher* (1995-2000); *Jonah Hex* (1971 – atualmente); e *Lucky Luke* (1946 – atualmente); *videogames:* as séries *Desperados* (2001-2020) *Red Dead Redemption* (2010 e 2018)*;* e as variações não estadunidenses no cinema: o *western spaghetti*, o *ostern* (filmes similares ao *western* feitos na União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) e o brasileiro nordestern[31], para citar alguns; há outros exemplos também de exemplos do uso dos motes do *western* para fins políticos[32]. Desse modo, podemos observar uma presença importante do gênero feita à margem de *Hollywood* que, de todo modo, influencia a produção do *western* audiovisual no cinema e na televisão. Exploraremos mais adiante o campo de produção do faroeste contemporâneo, nos dedicando à produção feita nos EUA atualmente[33].

---

[29] Cf. BOURDIEU, Pierre. **The Field of Cultural Production**: Essays on Art and Literature. Nova Iorque: Columbia University Press, 1993.
[30] Cf. Ibidem. p. 37-40.
[31] Cf. VIEIRA, Marcelo. **O Cangaço no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume. 2010; E OLIVEIRA, Sandro. "O lócus do gênero *nordestern*" em DUCCINI, Mariana; GUIMARÃES, Pedro; e SUPPIA, Alfredo. (Orgs.). **Gêneros cinematográficos e audiovisuais**: perspectivas contemporâneas (volume 3). Bragança Paulista: Margem da palavra. 2021. No prelo.
[32] Cf. McCLURE, Daniel R. "Go West and turn right: John Wayne's Vietnam Trilogy, The Culture Wars, and the Rise of Neoliberalism" em **Journal of the West**, vol. 52. 2013. p. 61.
[33] Ver Capítulo III desta dissertação, p. 91.

Portanto, podemos afirmar que as formas genéricas são "iniciadas, estabilizadas e protegidas por uma série de instituições essenciais para a própria existência dos gêneros"[34], que, por sua vez, interveem na tradição seletiva de determinadas formas audiovisuais e mantém o campo de produção cultural ativo. Tais movimentos complementam indústrias produtoras, como Hollywood, ao mesmo tempo em que informam sobre o estado atual de um determinado gênero. A proposta de Bourdieu pode nos ajudar a ampliar o processo de análise proporcionado pelo conceito de "tradição seletiva" e abarcar fenômenos que não podem ser interpretados apenas em relação à indústria ou aos desenvolvimentos formais das obras, principalmente no que concerne a definição de suas formulações, estruturas e convenções para além do cinema.

É importante reforçar que o estudo de um gênero não está apenas relacionado à produção, recepção e exibição, mas, também, de como é organizado um *corpus* de filmes relativo a um determinado gênero. A título de exemplificação, Schatz concluiu sua análise acerca do *western* por meio de filmes dirigidos por John Ford[35]. Dessa forma, é possível observar a produção acadêmica vinculada à identificação e à classificação de um gênero, contribuindo para a sua formação e deformação.

Observamos movimentos de uma tradição seletiva na composição inicial do *western* ao identificar, por meio de sucessivas histórias, entrecruzamentos e experimentações, o herói como o colono branco, os EUA como a civilização, a população nativa como selvagem e assim por diante. Desse modo, investigaremos as formações do *western*, suas relações com os EUA e a cultura americana e, por fim, identificaremos, junto de sua tradição, interrelações trágicas.

2. *Western*: uma narrativa estadunidense?

2.1. Determinações do gênero: formação e deformação

Advindo de uma confluência cultural iniciada nas histórias populares acerca da expansão para o Oeste e consolidada entre folhetins e narrativas curtas conduzidas por revistas *Pulp*, *Wild West Shows*, entre outros, o *western* deu seus indecisos primeiros passos no cinema no início do século XX[36]. Experimentações de D. W. Griffith e Edwin S. Porter contribuíram

[34] ALTMAN, Rick. Idem. p. 85. "initiated, stabilized and protected by a series of institutions essential to the very existence of genres."
[35] Cf. SCHATZ, Thomas. Idem. p. 70-80.
[36] Cf. NEALE, Steve. Idem. p. 41. Para uma análise mais ampla das formas narrativas emergentes nas revistas *pulp* nos EUA Cf. DENNING, Michael. **Mechanic Accents**: Dime Novels and Working-class Culture in America. Londres e Nova Iorque: Verso. 1998. E para uma análise mais detida dos inícios do gênero Cf. LEUTRAUT, Jean-Louis. **Le Western: Archéologie d'un Genre**, Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 1987.

tanto para a formação da identidade do gênero quanto para o início do cinema enquanto indústria: Schatz argumentou que *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903) inaugurou a narrativa comercial nos Estados Unidos da América[37].

Apesar de sua origem cinematográfica ser um motivo de debate por historiadores do gênero[38], costumeiramente o enredo do *western* girou em torno da figura de um herói aliado a exploração da ambientação visual natural do oeste dos EUA. O resultado foi uma das fórmulas narrativas mais flexíveis de *Hollywood*[39]. Após a consolidação do gênero na década de 1910 em torno da figura do *cowboy*, a década seguinte foi marcada pelo início de uma produção sistemática dividida entre *westerns* "A" e *westerns* "B"[40]. A predominância do w*estern* B na década de 1930 em relação ao número de produções é considerável: "Durante a década de 1930 havia no máximo cinquenta filmes que podiam ser rotulados como *Westerns* "A", em contraste com os mais de mil *Westerns* "B" produzidos naqueles anos nos Estados Unidos"[41]. Posterior à superação de uma problemática em torno de questões tecnológicas e do alto custo de produção de *westerns* "A", o gênero iniciou um novo período de produção intensa dentro do modelo industrial de *Hollywood* liderado pelo sucesso comercial e crítico de *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, John Ford, 1939)[42].

Schatz defendeu a continuidade do gênero como resultado favorável do acordo tácito entre produtores e consumidores, ao organizar-se em torno de uma proposta estética e progressão narrativa bem delimitada:

> Em um *western* de *Hollywood*, assim como virtualmente em todos os outros gêneros de *Hollywood*, o desenvolvimento do enredo é efetivado por cenário e por personagem: no momento em que reconhecemos a familiar arena

[37] Cf. SCHATZ, Thomas. Idem. 1981, p. 45.
[38] Para debates gerais em torno do início do *western* no cinema Cf ALTMAN, Rick. Idem. p. 34-38. E NEALE, Steve. Idem. p. 39-43.
[39] Cf. SCHATZ, Thomas. Idem. p. 45.
[40] Podemos distinguir os *westerns* "A" dos *westerns* "B" à partir de a) questões econômicas: os *westerns* "B" possuíam um orçamento de produção baixo e com diversas restrições técnicas, de locações e seleções de elenco, ao contrário dos *westerns* "A", que recebiam um aporte financeiro muito maior; e b) questões socioculturais: os *westerns* "A" almejavam um amplo alcance de audiência enquanto os *westerns* "B" tinham como público-alvo, principalmente, a população rural. Schatz também evidencia que protagonistas de sucesso em *westerns* "B" poderiam "subir" para produções de *westerns* "A", como foi o caso de John Wayne. Cf. Ibidem, p. 47.
[41] SIMMON, Scott. **The Invention of the Western Film:** A Cultural History of the Genre's First Half Century. Cambridge: Cambridge University Press. 2003, p. 100. No original: "During the 1930s there were at most fifty films that can be labeled A-Westerns, in contrast to more than thousand B-Westerns features produced in those years in the United States".
[42] Para análises acerca da influência e impacto da obra de Ford para o gênero Cf. BROWNE, Nick. "O espectador no texto: a retórica de No tempo das diligências" em RAMOS, Fernão org. **Teoria Contemporânea do Cinema**, vol. II. São Paulo: Senac, 2005. E Cf. BUSCOMBE, Edward. *BFI Film Classics*: Stagecoach. Londres: BFI Publishing, 1992.

> cultural e seus jogadores, podemos ter quase certeza de como o jogo será jogado e como ele irá terminar[43].

E prosseguiu constatando que "em seu processo narrativo, filmes genéricos celebram os preceitos ideológicos mais fundamentais — eles examinam e afirmam "americanismo" com todos os seus desenfreados conflitos, contradições e ambiguidades."[44]. Para além desta afirmação, alusões específicas do *western* aos Estados Unidos são recorrentes: Altman ressaltou o *western* como "um gênero claramente americano"[45]; Robert Andersen apontou que o gênero foi promovido como "um produto unicamente americano"[46] logo em seus primeiros anos; Marcelo Dídimo Vieira, afirmou que "se o *western* não pode ser considerado um gênero exclusivamente americano, ele é, certamente, o mais americano dos gêneros."[47]. Ainda mais: Will Wright argumentou que mesmo surgindo em uma sociedade industrial moderna, o *western* apresenta categorias análogas às das mitologias "tribais"[48]. Ainda que seja uma afirmação duvidosa, esse aspecto mitológico continua a ressignificar textos do *western* e de outros gêneros[49].

Segundo o crítico francês André Bazin, o *western* clássico atingiu seu ápice nos anos 1940, notadamente em *No tempo das diligências*.

> O ano de 1940 marca um patamar para além do qual uma nova evolução devia fatalmente se produzir, evolução que os quatro anos de guerra simplesmente atrasaram, e depois desviaram, sem, no entanto, determiná-la. *No tempo das diligências* é o exemplo ideal dessa maturidade de um estilo que chegou ao classicismo. John Ford atingia o equilíbrio perfeito entre os mitos sociais, a evocação histórica, a verdade psicológica e a temática tradicional da *mise-en-*

---

[43] SCHATZ, Thomas. Idem, p. 30. "In a Hollywood Western, as in virtually any Hollywood genre film, plot development is effectively displaced by setting and character: once we recognize the familiar cultural arena and the players, we can be fairly certain how the game will be played and how it will end".

[44] SCHATZ, Thomas. Idem. p. 31. "In their formulaic narrative process, genre films celebrate the most fundamental ideological precepts — they examine and affirm "Americanism" with all its rampant conflicts, contradictions and ambiguities.".

[45] ALTMAN, Rick. **Film genre**. p. 38. "A clearly American genre".

[46] ANDERSEN, R. "The Role of the Western Film Genre in Industry Competition, 1907– 1911" em **Journal of the University Film Association**, vol. 31, n. 2, p. 19–27. 1979. p. 22. "A uniquely American product".

[47] VIEIRA, Marcelo. Western e Cangaço: influências e aproximações. In SUPPIA, Alfredo (org.). **Gêneros cinematográficos e audiovisuais**: perspectivas contemporâneas. Bragança Paulista: Margem da Palavra. 2016. p. 152.

[48] Cf. WRIGHT, Will. **Six Guns and Society***:* A Structural Study of the Western. Berkeley: University of California Press. 1975. p. 187.

[49] Como um exemplo de hibridismo, Jan Johnson-Smith afirmou que a ficção científica televisiva dos EUA ao invés de apresentar termos utópicos ou distópicos em sua narrativa, mais "próximos" do seu gênero, acaba por retratar uma crítica do mito *western* ao mesmo tempo em que renegocia convenções do mesmo. Cf. JOHNSON-SMITH, Jan. **American Science Fiction Television**: Star Trek, Stargate and Beyond. Londres: I. B. Tauris. 2005. p. 253.

> *scène* do *western*. Nenhum desses elementos fundamentais levava vantagem sobre o outro[50].

Para Bazin, *No tempo das diligências* seria uma "roda perfeita"[51]. Os filmes que o sucederam, dirigidos pelo próprio Ford, "(...) representariam muito bem o embelezamento barroco do classicismo de *No tempo das diligências*"[52]. Ao *western* do pós-guerra Bazin deu o sugestivo nome de "*metawestern*":

> Digamos que o "*metawestern*" é um *western* que teria vergonha de ser apenas ele próprio e procuraria justificar sua existência por um interesse suplementar: de ordem estética, sociológica, moral, psicológica, política, erótica..., em suma, por algum valor extrínseco ao gênero e que supostamente o enriqueceria. [53].

Exemplos de *metawestern*, para Bazin, seriam *Matar ou morrer* (*High noon*, Fred Zinnemann, 1952), e especialmente, *Os brutos também amam* (*Shane*, George Stevens, 1953). O *metawestern* também designa filmes que Bazin classificou como *western* "romanesco", em diferenciação com o *western* clássico[54].

Discordamos desse posicionamento por sua postura demasiadamente compartimentalizada do gênero. A formulação do *western* não é equilibrada, mas emerge da luta entre elementos distintos e contraditórios, das "acentuações"[55] advindas de seu debate cultural específico. Ademais, dialogando com formações culturais pregressas como as narrativas literárias e *Wild West Shows*, a história do *western* no cinema já surge como uma re-imaginação da história da colonização do oeste estadunidense, como uma versão *meta,* por assim dizer. Defendemos que a formação do *western* enquanto gênero foi resultado de uma retomada cultural ao final do século XIX e início do século XX, tornando-se um espaço para discussão de valores culturais dos EUA e de suas formações sociais, abarcando especialmente questões de identidade e afirmação nacional. Desse modo, o *western* sempre teve interesse estético, sociológico, moral, político etc. nas maneiras de retratar a colonização e expansão

---

[50] BAZIN, André. **O que é cinema?**. São Paulo: Ubu editora. 2018, pp. 268-269. Parte dessa argumentação também está presente em SUPPIA, Alfredo; BAUTE, Luiz Felipe. "O herói do western em panorama: A persistência de John Wayne" em **Revista Eco-Pós**, v. 22, 2019, p. 176-196.
[51] Cf. Ibidem. p. 269.
[52] Ibidem. p. 268-269.
[53] Cf. BAZIN, André. **O que é cinema?**. p. 270.
[54] Ibidem. p. 277.
[55] Denning discorreu sobre as disputas do campo cultural em seu estudo dedicado às *dime novels* (narrativas ficcionais impressas à baixo custo e com ampla circulação ao final do século XIX e início do XX nos EUA). Segundo o autor, o sucesso das *dime novels*, precedendo a massificação dos meios, contribuiu para uma maior discussão de valores morais, culturais e sociais no país. Denning também apontou que foram desenvolvidas "acentuações" formais nas narrativas, oriundas do imaginário das classes trabalhadoras, evidenciando o importante papel das esferas de produção, distribuição e recepção na disputa de espaço no campo cultural. Cf. DENNING, Michael. Idem.

territorial, seja para se diferenciar de outras formas que debatiam o gênero, seja para explorar as potencialidades do meio audiovisual. Ao retrabalhar valores intrínsecos e extrínsecos a si, e discutindo forma, cultura e sociedade, o *western* surgiu idealizando a própria expansão para o oeste estadunidense.

Não obstante, o gênero não nos revela unicamente, de um lado, um discurso imperialista criado para justificar ações políticas e aprimorar formas de controle social, e, de outro, uma narrativa verdadeiramente popular, pertencente a todos os cidadãos. Defendemos que o *western* pode ser melhor compreendido exatamente nessa intersecção, como um tipo de narrativa de competição. Visto a partir de sua formação estadunidense, mas não limitado a ela. Nesse campo cultural, distintas vozes articulam suas posições e disputam espaço, gerando contradições que são materializadas em sua composição formal.

2.2. *Estruturas de sentimento* em transformação: localizando o "*western* trágico"

Robert B. Pippin, em *Hollywood Westerns and American Myth: The importance of Howard Hawks and John Ford for political philosophy*, inicia sua análise de *No tempo das diligências* com uma comparação direta entre a narrativa do filme de Ford e questões de natureza política dos Estados Unidos da América:

> E essa estrutura claramente propõe uma questão familiar sobre os Estados Unidos: é possível que um grupo de pessoas, sem muita tradição ou história em comum, sem muito o que poderia ser visto como as condições sociais para uma identidade nacional, vir a ser, de um jeito ou de outro, uma unidade capaz de algo maior do que a soma de suas partes? Isto torna-se uma questão não apenas sobre cooperação social, mas sobre uma unidade maior e mais complexa – algo como uma unidade política[56].

A partir desta relação imbuída à narrativa do filme, como exemplo, podemos nos indagar acerca das origens do *western,* ao relacionar temas, questões e valores estadunidenses como algo intrínseco ao gênero desde a sua consolidação.

No início da década de 1920, Frank P. O'Brien catalogou uma série de narrativas populares sobre a expansão e colonização dos EUA em uma edição intitulada *American Pioneer Life*. O organizador refletiu sobre a coleção como

---

[56] PIPPIN, Robert B. **Hollywood Westerns and American Myth***:* The importance of Howard Hawks and John Ford for political philosophy. New Haven: Yale University Press. 2010, p. 4. "And this setup clearly poses a familiar question about the United States: can such a collection of people, without much common tradition or history, without much of what had been seen as the social conditions of nationhood, become in some way or other a unity capable of something greater than the sum of its parts? This turns out to be a question not just about social cooperation but about a higher and more complicated unity – something like a political unity".

> (…) literalmente saturadas com o espírito pioneiro da América. Ela retrata as lutas, façanhas, perigos, proezas, dificuldades, e as vidas cotidianas dos pioneiros Americanos. (...) É uma literatura de caráter intensamente nacionalista e patriótico; obviamente projetada para estimular aventura, autoconfiança e realização; para exaltar as proezas de homens e mulheres pioneiros que se estabeleceram no país, e para recitar as condições nas quais aquelas figuras do passado viveram e trabalharam[57].

Aparentemente indo ao encontro dessa reflexão, Schatz afirmou:

> Essas formas iniciais começaram a desenvolver a história do oeste americano como mito popular, sacrificando a precisão histórica para ter a oportunidade de examinar os valores, atitudes e ideais associados com a expansão, domesticação e civilização do Oeste[58].

O que de início podia-se dizer uma preocupação histórica, logo se tornou uma representação cultural que ajudou a formular o "mito *western"* não mais como apenas uma questão de identidade social e política, mas também como forma de entretenimento, em um momento histórico cujo refinamento e expansão do cinema comercial *hollywoodiano* impulsionou o debate do meio cultural como campo ideológico[59]. Ademais, acreditamos que o *western* é um texto genérico que encoraja uma leitura alegórica. Ao trabalhar, a princípio, em uma escala histórica e ideológica mais restrita à cultura estadunidense, "oferece princípios que criam um sentimento de totalidade capaz de estabelecer um horizonte para a coordenação de certas experiências coletivas no tempo, horizonte claramente manifestado em expressões problemáticas como "destino nacional" ou "caráter nacional"'[60] necessariamente cambiantes às mudanças de especificidades culturais.

Em seu extensivo estudo sobre o gênero, Henry Nash Smith construiu seu argumento em torno de uma "progressão deteriorada" do *western*,

> (...) de romances com envelhecidos "homens da fronteira", que se baseavam em um código de boas maneiras, em direção a romances de jovens caubóis e

---

[57] O'BRIEN, F.P. **The Beadle Collection of Dime Novels**. Nova Iorque: Biblioteca Pública de Nova Iorque. 1922. p. 3-4. 'literally saturated with the pioneer spirit of America. It portrays the struggles, exploits, trials, dangers, feats, hardships, and daily lives of the American pioneers. (...) It is a literature intensely nationalistic and patriotic in character; obviously designed to stimulate adventure, self-reliance and achievement; to exalt the feats of the pioneer men and women who settled the country, and to recite the conditions under which those early figures lived and did their work'

[58] SCHATZ, Thomas. Idem. p. 45-46. "These earlier forms began to develop the story of the American West as popular mythology, sacrificing historical accuracy for the opportunity to examine the values, attitudes, and ideals associated with westward expansion and the taming and civilizing of the West."

[59] Cf. *A Indústria Cultural*: O Esclarecimento Como Mistificação Das Massas em HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar. 1985, p. 99-138.

[60] Cf. XAVIER, Ismail. "A alegoria histórica" em RAMOS, Fernão org. **Teoria Contemporânea do Cinema**, vol. I. São Paulo: Editora Senac. 2005, p. 356.

> foras-da-lei, destacados de qualquer tipo de código: o gênero, portanto, perdeu todo o significado social em uma busca por sensações[61].

No entanto, analisar o gênero por meio de um julgamento moral poderia ser o mesmo que reificá-lo, alienando as suas bases criativas em favor de um determinado ponto de vista conservador. De todo modo, o excerto de Nash expõe um movimento de reflexão logo no início do gênero, de conteúdo voltado para a forma, indo de contramão a uma ideia "evolucionista" do faroeste.

Para além do aspecto formal, o exercício do *western* pode ser utilizado de acordo com questões sociais e políticas de seu tempo. Como nos relembrou Altman a respeito da relação entre gênero e nação

> Em tempos de ameaças externas à soberania nacional, uma tendência épica homogênea comumente oculta a natureza fundamentalmente heterogênea de uma nação, um período de paz rapidamente restaura o debate constitutivo a respeito do significado da noção de nação[62].

Podemos adequar esse movimento homogêneo do *western* em relação aos EUA como um primeiro estágio de sua história. Em sua progressão, o debate em torno da unidade política e cultural estadunidense feito pelo gênero continuou sujeito às transformações produzidas pelas tensões entre as diferentes esferas da produção, exibição e recepção do cinema. Desse modo, seus desdobramentos mais "reflexivos" podem ser analisados como o resultado desse embate entre forma e prática em meio as transformações sócio-históricas.

Para Ella Shohat e Robert Stam, a crescente abrangência dos meios de comunicação possibilitou a "desterritorialização"[63] de comunidades imaginárias para além das fronteiras nacionais, bem como para o exame de uma natureza mais globalizada do cinema. Ao teorizar este contexto, os autores também utilizaram da contribuição de Williams para a análise desse processo produtivo social e cultural:

---

[61] SMITH, Henry Nash. **Virgin Land**: The American West as Symbol and Myth. Nova Iorque: Vintage Books. 1957 *apud* DENNING, Michael. **Mechanic Accents***:* Dime Novels and Working-class Culture in America. Londres: Verso. 1987. p. 76. "from novels of older frontiersmen based on the genteel code to novels of young cowboys and outlaws cut off from any genteel code: the genre thus lost all social significance in a search for sensation."

[62] ALTMAN, Rick. Idem. p. 86. Moretti mencionou um ponto similar ao traçar um panorama histórico da tragédia moderna. Citando o caso alemão, o autor defendeu que "o poder simbólico da forma trágica é inversamente proporcional ao poder real do Estado". Veremos mais adiante como as bases formais e históricas da tragédia moderna são relacionáveis a esse tipo trágico de faroeste, bem como de quais maneiras as questões de reavaliação nacional são associadas ao *western*. Cf. MORETTI, Franco. "O momento da verdade" em **Signos e estilos da modernidade**, p. 297. "Though at times of external threats to national sovereignty a nation-wide tendency towards epic homogeneity commonly conceals the nation's fundamentally heterogeneous nature, peace time quickly restores the constitutive debate regarding the very meaning of the notion of nation."

[63] Cf. STAM, Robert e SHOHAT, Ella. **Crítica à Imagem Eurocêntrica**: Multiculturalismo e Representação. São Paulo: Cosac Naify. 2006, p. 28.

> Complementando Raymond Williams, diríamos que tanto dentro quanto fora dos cinemas existe um processo de construção de "estruturas de sentimento *analógicas*", ou seja, uma estruturação de identificações cinematográficas entre diferentes situações sociais, políticas e culturais, através de afinidades fortemente percebidas ou levemente sentidas[64].

Aumont *et al* singularizaram o desenvolvimento do *western* em uma análise sobre a verossimilhança no cinema, atestando seus remanejamentos históricos como "preocupações burocráticas" a fim de relacionar os caubóis mais velhos de faroestes como *Pistoleiros do entardecer (Ride The High Country*, dir. Sam Peckinpah, 1962) com a "eterna juventude do herói" convencional[65]. Contudo, os autores também ressaltaram que tais revisões — ou mesmo atualizações — nas convenções do gênero não impedem que os protagonistas ligados a esse vertente demonstrem comportamentos de seus predecessores, como um senso elevado das ideias de justiça, valentia e boas maneiras comuns à faroestes[66].

Não obstante referências de diferentes formas artísticas, aproximamo-nos da dramaturgia não apenas por suas caraterísticas formais, mas também, e talvez de forma mais direta que a literatura, por sua práxis característica de ação e conflito. É importante ressaltar que a conexão com a história da literatura é essencial para entender a cultura do *western* no cinema, no entanto, defendemos que o cotejo entre o faroeste contemporâneo e as estruturas do drama moderno, sobretudo desde Ibsen, pode oferecer um caminho bastante produtivo em nossa investigação.

Segundo a pesquisadora Iná Camargo Costa, assinando o prefácio à *Tragédia moderna* de Williams, "a especialidade de Ibsen é explorar os modos pelos quais a sociedade burguesa, que promete a libertação individual, apresenta fortes obstáculos ao cumprimento dessa mesma promessa"[67]. Defendemos que tais obras de Ibsen podem ser utilizadas para traçar paralelos formais em versões trágicas do *western*. A composição formal do herói solitário e individualista é parte fundamental em *Um inimigo do povo*; *Soulness, o construtor*; e *John Gabriel Borkman*, entre outras. Ademais, a análise de tais bloqueios, em muitos sentidos, sintetiza a formulação dramática de muitos faroestes, como o indivíduo (comumente o caubói), também solitário e individualista, pode lidar com as adversidades naturais e sociais do Oeste em expansão, por exemplo. Em um mundo predominantemente masculino, as dificuldades da então recente ocupação estadunidense são exploradas com afinco, conscientemente agravando as tensões

---

[64] SHOHAT, Ella; STAM, Robert. Idem. p. 460.
[65] AUMONT, Jacques *et al*. **A estética do filme**. Campinas: Papirus. 2018, p. 148.
[66] Ibidem, p. 148.
[67] COSTA, Iná C. "Prefácio à Tragédia Moderna" em WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**, p. 11.

entre colonos e a natureza. Diferente dos nativos que vivem em uma aparente harmonia com a região, os colonos insistem em "domar" a terra. Contrário à lógica, a austeridade da terra acaba por fortalecer a obstinação dos protagonistas de faroestes. O gênero utiliza da aridez geográfica como território bastante fértil para as suas incursões nacionalistas. Assim, o *western* utiliza uma de suas "desvantagens" narrativas para reforçar o conceito de *promessa*. Ao longo de sua história, o gênero, impulsionado também por seus espectadores, passa a questionar esse conceito basilar.

Acerca dessa mudança, Williams propôs que

> A revolução bem-sucedida, poderíamos dizer, torna-se não uma tragédia, mas uma épica: é a origem de um povo e do modo de vida pelo qual tem apreço. Quando lembrado, o sofrimento é simultaneamente ou honrado ou justificado. Aquela revolução específica, dizemos, foi uma condição necessária da vida[68].

Westerns mais recentes tendem a revisar esse período através de seu caminho inverso, tornando-se, assim, trágico por considerar que o sofrimento não foi recompensado, sobretudo se considerarmos as condições de vida de milhões de estadunidenses nos dias de hoje. Em retrospectiva, as mudanças bastante consideráveis no gênero não surpreendem: como descendentes de nativos, escravos, desterrados e outras pessoas hoje à margem da sociedade veriam como "necessário" os desafios na formação do país? Não à toa a transformação formal é tão sensível e particular a um momento histórico de reavaliação nacional. O caráter épico no *western* trágico também aponta para o quão "precário é a coabitação de passado e de futuro"[69] na representação do oeste atualmente.

Podemos conjecturar que tais estruturas forçaram a restrição inerente do *western* a procurar novos caminhos de representação e identidade e, principalmente, questionar seu papel atual nesta visão ou, como fez Michael Denning, observar diferentes "acentuações" em uma série de filmes relacionados ao gênero que apresentam, em suas formas, significativas transformações. Neste contexto, podemos citar filmes que apresentam subversões à forma clássica do gênero e representam suas convenções com um viés mais trágico, como *Rastros de ódio* (*The searchers,* John Ford, 1954), *O homem que matou o facínora* (*The man who shot Liberty Valance,* John Ford, 1961), *Pistoleiros do entardecer*, *Sua última façanha* (*Lonely are*

---

[68] WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**, p. 92. No tópico da relação épica do *western*, em uma entrevista à *Paris Review*, Jorge Luis Borges afirmou que "o épico foi preservado para nós, por mais estranho que pareça, pelos filmes de faroeste". Cf. CHRIST, Ronald. "A arte da ficção 30: Jorge Luis Borges" em **As entrevistas da Paris Review vol. 1**. São Paulo: Companhia das Letras. 2011. E-book.

[69] MORETTI, Franco. **Distant Reading**. Londres: Verso. 2013, p. 38. Nesta passagem, Moretti não faz uma análise do *western*, mas sim destaca Goethe, Gustave Flaubert, James Joyce e Thomas Mann, para citar alguns, como autores que trabalharam com a forma épica para retrabalhar essa ideia de "precariedade" em suas respectivas obras.

the brave, David Miller, 1962*)* e *Bravura indômita (True grit,* Henry Hathaway, 1969); e mais recentemente — e de maneira mais preponderante — *O assassinato de Jesse James pelo covarde Robert Ford* (*The assassination of Jesse James by the coward Robert Ford*, Andrew Dominik, 2007), *Onde os fracos não têm vez*, *Bravura indômita* (*True grit*, Joel Coen e Ethan Coen, 2010) e *Logan* (James Mangold , 2017).

Entretanto, é importante pontuar que não consideramos tais transformações do gênero por uma variação da tendência "evolucionista" identificada em Nash, isto é, a história do gênero passando de uma espécie de epopeia moderna para dramas trágicos de maneira linear. Pelo contrário, ambas as inflexões coexistem e não apenas através de convenções formais[70]. Também é inegável que a morfologia do gênero foi significantemente alterada e um número elevado de obras utilizaram dessa fusão com outros gêneros para potencializar suas próprias histórias, seja cooptando ferramentas distintas para configurar um novo pacto genérico ou abdicando de aspectos formais com o risco de diluir-se a ponto de perder a sua própria identidade. A sua ressignificação enquanto texto genérico — junto da relação intensa com os diversos setores de produção — possibilitou um diálogo mais abrangente com outros textos, resultando em uma maior hibridização de sua forma. Associamo-nos à esta visão ao considerar o gênero não como um conjunto de categorias inertes[71], mas como uma forma cultural em constante transformação.

3. Materialismo cultural: um posicionamento para a análise fílmica

Conforme apontado anteriormente, o que está em jogo no processo genérico é o contínuo esforço para, seletivamente, *definir*. No entanto, simplesmente definir e classificar a tradição trágica do *western* não seria o suficiente para responder à questão de como o gênero é apresentado em *Onde os fracos não têm vez*. É necessário um posicionamento que contemple, ao mesmo tempo, os fatores sociais, históricos e formais que permeiam a produção do filme. Sendo assim, em nossa investigação, analisaremos *Onde os fracos não têm vez* como parte significativa de uma nova formação do gênero, potencialmente decisivo para o

[70] Em relação a esse debate, a entrada sobre o faroeste no *Dicionário crítico de cinema*, citando teóricos influentes do gênero como Buscombe e Leutrat, destacou que entre as décadas de 1910 a 1930 o gênero não apresentou mais características da epopeia do que as décadas seguintes, portanto não há evolução em um sentido estrito do termo. No entanto, mesmo em um *western* notadamente nacionalista como *Onde começa o inferno* (*Rio bravo*, dir. Howard Hawks, 1959), a narrativa destacou valores da "epopeia estadunidense" bastante diferentes do exemplo citado acerca da coletânea faroeste de O'Brien, podendo-se assumir que mesmo que o uso de epopeias no gênero persista, o tratamento que lhes é dada é condicionado ao momento histórico. Nesse sentido, talvez "evolução" não seja a classificação mais precisa, porém é inegável que a influência sociocultural modifica — ou mesmo transforma — as estruturas de um determinado gênero. Cf. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus Editora. 2006, p. 118-119.

[71] Cf ALTMAN, Rick. **Film genre**, p. 101.

desenvolvimento do *western* como um todo. Para tanto, retomaremos o conceito de *estrutura de sentimento* de Williams. Nas palavras do autor:

> Relacionar uma obra de arte com qualquer aspecto da totalidade observada pode ser, em diferentes graus, bastante produtivo; mas muitas vezes percebemos na análise que quando se compara a obra com esses aspectos distintos, sempre sobra algo para que não há uma contraparte externa. Este elemento é o que denominei de estrutura de sentimentos, e só pode ser percebido através da experiência da própria obra de arte[72].

O processo descrito por Williams aponta às convenções como respostas formais articuladas e, em certo limite, determinadas pela organização social em um exercício dialético. Dessa forma, desvela os aspectos constituídos — e constituintes — de uma obra de arte. Como nos lembrou Maria Elisa Cevasco: "O artista pode até perceber como única a experiência para a qual encontra uma forma, mas a história da cultura demonstra que se trata de uma resposta social a mudanças objetivas"[73]. Essa dissonância ou contradição formal entre obra e sociedade é de extrema importância para Williams e fundamental para a formulação do conceito de *estrutura de sentimento*,

> Pois tudo isso que não é completamente articulado, tudo que aparece como um distúrbio, uma tensão, um bloqueio, um problema emocional, parece-me ser precisamente uma fonte para as grandes mudanças nas relações entre significante e significado[74].

No estudo de *Drama from Ibsen to Brecht*, por meio da crítica prática do conceito de *estrutura de sentimento*, Williams observou como formas estabelecidas pelo exercício de convenções naturalizam, de certa forma, estruturas dominantes latentes. O exame histórico de Williams, com clara influência de Bertold Brecht, evidenciou como desvios formais apresentam novas possibilidades nos modos de produzir e de ver. Consequentemente, as obras de arte são vistas como representações materiais dessas complexas transformações sociais. Desse modo, a *estrutura de sentimento* dissonante pode ser vista como a articulação do emergente, uma resposta aos limites e pressões da hegemonia cultural. O próprio Williams desenvolveu um

---

[72] WILLIAMS, Raymond e ORROM, Michael. **Preface to Film**. Londres: Film Drama Ltd. 1954, p. 21-22 *apud* CEVASCO, Maria E. **Para Ler Raymond Williams**. p. 152.

[73] CEVASCO, Maria E. **Para Ler Raymond Williams**. p. 153. Roberto Schwarz defende um ponto de vista similar ao identificar a matéria do artista como "historicamente formada" e em acordo com o processo social no qual está inserida. Cf. SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Companhia das Letras. 2014, p. 61.

[74] WILLIAMS, Raymond. **Politics and Letters** (Interviews with the NLR). Londres: New Left Books. 1979, p. 167-168 *apud* CEVASCO. Maria E. **Para Ler Raymond Williams**. p. 155.

programa de estudos destacando o *western*[75], objetivando explorar as convenções do gênero cinematográfico e sua prática política por meio da análise das transformações formais e culturais do faroeste, entendidas pelo crítico galês como uma resposta à distintas *estruturas de sentimento*.

Esse posicionamento teórico-metodológico de Williams, denominado materialismo cultural, pode nos oferecer uma alternativa decisiva para interpretar as intrincadas manifestações sociais materializadas nas obras de arte. Destarte, essa teoria considera os produtos culturais como práticas sociais, sendo assim, sua proposta analítica é a de "desvendar as condições dessa prática e não meramente elucidar os componentes de uma obra"[76], isto é, o trabalho analítico deve ir além de uma descrição da obra e seus efeitos internos: a intenção, por meio da interpretação dos processos ativos de sua formação, é lançar luz sobre a obra em sua totalidade. Segundo Williams

> Não se pode compreender um projeto intelectual ou artístico sem que também se compreenda a sua formação; que a relação entre um projeto e uma formação é sempre decisiva; e que a ênfase dos Estudos Culturais está precisamente em seu compromisso com *ambos*, ao invés de especializar-se em um ou outro [...] Essa foi, creio, a sua invenção teórica crucial, a recusa em dar prioridade seja para o projeto, seja à formação, ou, em termos mais antigos, à arte ou à sociedade[77].

Consideramos esta postura como primordial para entender o gênero enquanto prática cultural e suas relações cambiantes, entre formas dominantes e formas emergentes, no processo histórico.

Para nossa investigação das relações entre o uso de convenções e transformações de gêneros cinematográficos em seus contextos históricos, suas justaposições e seu diálogo com o tempo presente, realizaremos uma análise fílmica de *Onde os fracos não têm vez*, por julgarmos a obra tanto sintomática das influências dos gêneros como formas socioculturais quanto paradigmática do estado contemporâneo do *western* enquanto gênero cinematográfico[78].

---

[75] Richard Burton Archives. Referências: WWE/2/1/12/29 e WWE/2/1/12/14. Polan também abordou as relações de Williams com o *western*. Cf. POLAN, Dana. "Raymond Williams On Film" em **Cinema Journal**, vol. 52, n. 3, 2013, p. 13. Para outras argumentações em torno desse tópico Cf. GUIMARÃES, Pedro M.; BAUTE, Luiz Felipe. "A contribuição do Materialismo Cultural de Raymond Williams aos estudos de cinema". **Parágrafo: revista científica de comunicação social da FIAM-FAAM**, v. 7, 2020, p. 14-30.

[76] CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições Sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo editorial. 2003, p. 160.

[77] WILLIAMS, Raymond. "O Futuro dos Estudos Culturais" em **Política do Modernismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011. p. 171-172.

[78] Utilizando como exemplo a análise feita pela revista francesa *cahiers du cinema* sobre *A mocidade de Lincoln* (*Young Mr. Lincoln*, dir. John Ford, 1939), Aumont *et al* defenderam que o estudo minucioso de um filme pode contribuir de maneira singular para o entendimento de complexas relações socioculturais, tais quais as "relações existentes entre uma figura histórica (Lincoln), uma ideologia (o liberalismo americano) e uma escrita fílmica (a ficção montada por John Ford)". Apesar de não tratarmos de uma figura histórica em particular, relacionaremos categorias semelhantes a partir das conexões entre a figura do caubói, a política estadunidense e o filme *Onde os fracos não têm vez*. Cf. AUMONT, Jacques *et al*. Idem, p. 99.

Acreditamos que a forma cultural do gênero atinge um ponto de inflexão mais agudo neste filme, sem dúvida pavimentado por obras de teor trágico anteriores. No entanto, seu caso apresenta, de maneira exemplar ao momento atual, uma proposta definida de utilizar da estrutura do *western* e dialogar, também, com outros gêneros, potencializando suas subversões e possíveis transformações.

Capítulo II – Formas contemporâneas em análise: *Onde os fracos não têm vez (2007)*

> "Um homem velho não passa de coisa esfarrapada,
> Casaco esburacado numa vara, a não ser
> Que a alma bata palmas, e cante, e cante inda mais alto
> Por todos os buracos de suas vestes mortais,
> E não se aprende canto a não ser estudando
> Os monumentos de sua própria magnificência;
> Eis por que cruzei os mares e ora chego
> À cidade sagrada de Bizâncio".
>
> William Butler Yeats, *the tower*, p. 1.

4. Ideias trágicas no Texas

O verso que abre a segunda estrofe de *Navegando rumo ao Bizâncio*[1] (*Sail to Byzantium*), de William Butler Yeats, foi referência tanto para o título das obras quanto para a caracterização de seu protagonista, Ed Tom Bell.

Consideramos que as representações mais trágicas do *western*, em produção sistemática, figuram a partir da década de 1940 em diante, ainda que seja possível observar casos semelhantes em obras anteriores. Em acordo com essa hipótese, Schatz identificou mudanças na representação do herói *western* cinematográfico a partir de 1940 e 1950 devido a saturação de convenções do gênero após a Segunda Guerra Mundial. Ao redefinir suas "motivações e senso de missão", o autor observou uma bipartição na natureza do arquétipo: a divisão entre o *western* psicológico e o *western* profissional[2]. Julgamos essas mudanças como alternativas à cisão do arquétipo do protagonista do gênero e cuja formação o protagonista Ed Tom se insere. Em uma análise de *Pistoleiros do entardecer*, outra obra que identificamos como um "*western* trágico", Buscombe afirmou que o filme dirigido de Peckinpah

> descreve a situação de homens que sobreviveram à sua época. Acostumados a um mundo onde as questões eram resolvidas de maneira bastante simples, em um embate de forças, eles agora encontram esse modo de vida ameaçado por complicações e desenvolvimentos que não entendem. Uma vez que não

[1] YEATS, W.B. **The tower**: a facsmile edition. Nova Iorque: Scribner. 2004. Utilizamos a tradução para o português de Mário Faustino em Idem. **Artesanatos de poesia**. São Paulo: Companhia das Letras. 2004, p. 104-105.
[2] Cf. SCHATZ, Thomas. Idem. p. 58.

> podem, ou não querem, se adaptar, tudo o que lhes resta é um heroísmo trágico e amargo[3].

Onde os fracos foi além: Ed Tom não possui esse heroísmo. Nesse impasse formal e social, o herói não consegue se emancipar, constituindo uma aporia trágica.

Entretanto, um uso imprudente de sistemas genéricos distintos pode prejudicar a nossa investigação. Assim, delimitaremos nosso posicionamento antes de iniciar a análise propriamente dita. Em seu estudo dedicado a ficção científica, John Rieder distinguiu, de um lado, os gêneros "clássicos e acadêmicos" como a épica, a tragédia, a comédia e a sátira; e de outro, os gêneros emergentes do século XIX: o *western,* a ficção científica, o detetivesco, entre outros, mais associados a publicação massiva advinda da expansão dos meios de comunicação, representando sistemas genéricos distintos e em tensão um para com o outro[4]. Defendemos que a tensão entre os dois sistemas não são, necessariamente, desenvolvidos em oposição, mas sim como uma *força produtiva* que gera novas formas através de suas relações sociais. Para tanto, voltemos novamente a Williams e a sua definição de "tipo" narrativo como: "distribuições, redistribuições e inovações radicais de interesse, correspondentes ao caráter social específico e modificado de uma época"[5]. Nesse sentido, a redistribuição do *western*, e especialmente do *western* contemporâneo, dialoga intensamente com um gênero "clássico e acadêmico" com o objetivo de reestruturar certos aspectos de sua forma para melhor se ajustar a um novo momento histórico. Ademais, tais influências trágicas podem ser associadas a uma formação *residual*[6] dos gêneros contemporâneos.

Assim, almejamos construir a relação entre os gêneros da tragédia e do faroeste como um campo associativo[7] pertinente para a análise do filme. Dito isso, não discutiremos a história da tragédia como fizemos com a do *western*, salvo passagens que necessitem de uma contextualização de antemão. Interessa-nos, todavia, investigar o desenvolvimento do trágico

---

[3] BUSCOMBE, Edward. "A ideia de gênero no cinema americano" em RAMOS, Fernão P. Org. **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional (volume II). São Paulo: Senac. 2005. p. 317.

[4] Cf. RIEDER, John. "On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History" In **Science Fiction Studies**, vol. 37, n. 2. 2010, p. 199; e, também, Cf. RIEDER, John. **Science Fiction and the Mass Cultural Genre System**. Middletown: Wesleyan University Press, 2017.

[5] WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e terra. 2000, p. 193.

[6] Williams designou os processos culturais, em termos do hegemônico, entre dominantes, residuais e emergentes. Os processos agem simultaneamente, sendo que os últimos, para além deles mesmos, revelam características importantes dos dominantes, pois atuam como alternativas ou oposição a ele, seja como uma cultura formada no passado e ainda ativa no presente (residual), seja como novas formações de significados, valores, práticas etc. (emergente) — o próprio Williams destacou a dificuldade de separar os processos emergentes entre uma nova fase do dominante ou em oposição a ele. Cf. WILLIAMS, Raymond. **Marxism and literature**. p. 122-123.

[7] Cf. AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**, p. 195. Os autores definem o campo associativo como um código definido pelo analista que o auxilia a revelar "qualquer organização lógica e simbólica subjacente a um texto" e que "não se deve ver nele, absolutamente, uma regra ou um princípio obrigatório."

no faroeste para explorar as relações sociais do gênero e suas manifestações com o objetivo de instrumentalizar nossa análise do *western Onde os fracos não têm vez*. De maneira geral, defendemos que o filme desenvolveu sua ação a partir de bases formalmente relacionadas ao gênero da tragédia. Também julgamos necessário pontuar que nos concentraremos em temas relacionados ao arquétipo do herói trágico em Ed Tom. Contudo, abordagens referentes a ideia de destino que orientou Chigurh e as condições sociais de Moss e Carla Jean no Texas serão comentadas.

Walter Benjamin buscou distinguir a forma do drama alemão do século XVII — o drama trágico (*Trauerspiel*) — da tragédia clássica, utilizando de suas análises como um instrumento crítico acerca das ideias do período[8]. Nesse momento histórico, a tragédia se modificou em diversas variações que redefiniram as relações "entre palavra e ação, o número de personagens, o registro estilístico, o espaço temporal, as convenções de enredo, movimentos de espaço, formas dos versos" em suas narrativas, com algumas delas rejeitando a classificação de "tragédia"[9]. De acordo com Williams,

> Muito do vigor criativo e da tensão das tragédias consiste no processo singular de reformulação da ação real dos mitos, transformando-os em ações dramáticas específicas, vivenciadas no presente e inseridas no caráter orgânico dos concursos dramáticos, com inevitáveis conexões gerais com a experiência então presente e suas instituições sociais[10].

Segundo Moretti, a classe dominante, aqui representada pelo herói *western*, torna-se "*incapaz de compreender* a trajetória e o sentido da história" na tragédia moderna, e, também, "não tem nada a ensinar aos que observam e que, assim, encontram-se privados daquela condução espiritual à qual foram acostumados, exatamente quando os acontecimentos que observam tornam essa condição absolutamente necessária"[11]. De certa forma, a breve lista de *westerns* listados no capítulo anterior apresenta variações semelhantes, demonstrando versatilidade em muitos dos pontos elencados tanto por Moretti quanto por Williams.

Tragédia	**Drama Trágico**
Lenda	Crônica
Culpa trágica	Culpa natural

[8] Cf. BENJAMIN, Walter. **A origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica editora. 2016.
[9] MORETTI, Franco. **Distant Reading**. Londres: Verso. 2013, p. 11. "(…) between word and action, the number of characters, stylistic register, temporal span, plot conventions, spatial movements, verse forms."
[10] WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**, p. 36.
[11] MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade**, p. 74. Grifo no original.

Unidade do herói	Multiplicidade dos sujeitos envolvidos
Imortalidade	Vida fantasmática
Oposição à comédia	Simbiose com o drama cômico

Tabela 1. Definição esquemática de Walter Benjamin em *Origem do drama trágico alemão*[12].

Apesar de sua distância formal e histórica, existem paralelos entre a tragédia e o drama trágico para com o *western*. No gênero, tanto a lenda do velho oeste quanto a crônica do período coexistem. De modo similar, a "imortalidade" do mito faroeste pode ser relacionada, e em certas variações como a apresentada em *Onde os fracos* pode efetivamente contribuir, à vida fantasmática de caubóis em *westerns* modernos/contemporâneos, cuja incompreensão dessa nova conjuntura potencializa seu próprio drama. Ademais, em relação à convergência genérica, é possível datar misturas entre a tragédia e a comédia desde, ao menos, a nova comédia ática[13].

Para Roland Barthes, "é o espaço trágico que gera tragédia (...) toda tragédia parece consistir em um trivial "*não há espaço para dois"*. Conflito trágico é uma crise de espaço."[14] Nesse sentido, poderíamos atribuir à muitas obras *western* a categoria de trágico, no entanto, argumentamos que o conflito trágico presente em *Onde os fracos* é para além de uma crise de espaço: é uma *situação* de crise que, neste caso, ao não se desenvolver em uma ação efetiva acaba por intensificar seu caráter trágico inerente.

Apesar de conter em sua forma a elaboração de muitos gêneros em disputa, a adaptação feita pelos irmãos Coen pode nos indicar caminhos importantes para entender as formas culturais no faroeste contemporâneo, pois como afirmou Benjamin, "aquilo que parece difuso e díspar pode ser visto, à luz dos conceitos adequados, como elementos de uma síntese"[15]. Assim, torna-se necessário "discernir a estrutura de sentimento dominante, as variações no seu interior e as conexões dessas variações com as estruturas dramática atuais, e poder reagir a elas criticamente, no sentido mais amplo"[16], isto é, interpretar tais variações como um processo de

[12] BENJAMIN, Walter. Idem, p. 258.
[13] Segundo Friedrich Nietzsche, a tragédia grega desapareceu deixando um vazio que logo foi ocupado pela nova comédia ática, exemplificando, mais uma vez, o desenvolvimento histórico dos gêneros desde a Antiguidade. Segundo o autor, Eurípedes foi o poeta dramático que moldou uma forma trágica em oposição a tradicional. A peça *Ifigênia*, por exemplo, contém tanto elementos da tragédia anterior quanto da nova comédia. Cf. NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 70.
[14] BARTHES, R. **Sur Racine**. Paris: Seuil. 1963 *apud* MORETTI, Franco. **Distant Reading**, p. 10. A passagem destacada pelo autor "não há espaço para dois" também pode ser estendida a um nível semântico no *western*, referente a célebre frase genérica "não há espaço para nós dois aqui", proferida, com algumas variações, em muitos filmes do gênero. No original: "it is tragic space that generates tragedy ... every tragedy seems to consist in a trivial *there's no room for two*. Tragic conflict is a crisis of space."
[15] BENJAMIN, Walter. Idem, p. 52.
[16] WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**, p. 70.

transformação para a forma do *western*, como resultado de uma desintegração entre as ideias de um gênero e as ideias de uma sociedade. A relação entre ordem e desordem é fundante tanto no *western* quanto na tragédia: ambos os gêneros podem orientar — ainda que não determinar — a criação da ordem em suas respectivas narrativas a partir do surgimento de uma ou mais desordens. No entanto, como veremos mais adiante, a *desordem* nesse faroeste trágico, em oposição a sua forma mais clássica no cinema, tende a permanecer mesmo após a conclusão da narrativa. Ao menos as dificuldades dos pioneiros eram enfrentadas com a promessa de um futuro melhor no *western* clássico, já em sua variação trágica, não há uma convicção forte. Assim, a crença convencional do faroeste como o primeiro capítulo de uma história de glória dos EUA é diluída e tende a refletir os aspectos mais desiguais da sociedade americana.

5. Onde os fracos não têm vez como manifestação cultural

Ed Tom inicia a história por meio de uma narração de seu tempo presente em comparação às épocas de seu pai e avô, ambos xerifes do estado do Texas[17].

"Fui xerife desse condado quando tinha 25 anos. Difícil de acreditar.

Meu avô era um homem da lei.

Meu pai também.

Éramos xerifes ao mesmo tempo. Ele em Plano e eu aqui.

Acho que ele tinha bastante orgulho disso. Sei que eu tinha.

Naquele tempo, alguns dos xerifes nem carregavam uma arma. Muitos acham difícil de acreditar.

Jim Scarborough nunca carregou uma. Esse é o Jim mais novo.

Gaston Boykins não carregaria uma. E no condado dos Comanches!

Eu sempre gostei de escutar sobre os "dos velhos tempos".

Nunca perdi uma chance.

Não se pode evitar comparações com as histórias deles.

Imagino como eles agiriam nos dias de hoje.

Mandei um garoto para a cadeira elétrica em Huntsville há um tempo.

[17] Em caráter excepcional, utilizaremos de uma escrita em tempo presente para as passagens mais descritivas de ação durante a análise fílmica, sobretudo para que a leitura seja mais fluída nesse subcapítulo. Alinhamo-nos a essa visão para melhor executar o "difícil equilíbrio entre o comentário crítico propriamente dito e os equivalentes de citações fílmicas sempre decepcionantes: fragmentos de decupagem, reprodução de fotogramas etc." e, assim, estreitar nossos argumentos ao texto fílmico. Cf. AUMONT, Jacques et al. Idem, p. 217.

Eu o prendi e fui testemunha.

Ele matou uma garota de catorze anos.

Os jornais disseram que foi um crime passional, mas ele me disse que não havia paixão naquilo.

Ele disse que planejava matar alguém desde que podia se lembrar.

Se o soltassem, faria de novo.

Disse que ia para o inferno.

Estaria lá em quinze minutos.

Não sei o que pensar sobre isso. Não sei mesmo.

O crime que você vê agora é até difícil de mensurar.

Não que eu tenha medo.

Eu sempre soube que se deve estar disposto a morrer nesse trabalho.

Mas eu não quero apostar todas as minhas fichas em algo que não entendo.

Um homem teria que pôr sua alma em perigo.

Ele teria que dizer: "Tudo bem, eu farei parte desse mundo"."

O cerne de sua fala apresenta uma questão fundamental que permanece ao longo de todo o filme: de que forma, os "dos velhos tempos", como ele se refere, agiriam frente a tamanha violência dos dias atuais[18]? De início, questionamos as origens desse relato, em particular a evidente omissão de Bell e dos xerifes que o precederam em discutir a violência da conquista e manutenção de território, sobretudo os que pertenciam a tribos de indígenas estadunidenses. Utilizando da prerrogativa de Moretti[19], em seu monólogo Ed Tom também cita os "lugares-comuns, os mitos coletivos"[20] do oeste, revelando as *marcas sociais* da tradição que dialoga, pela ideologia que o formou e na qual ele luta para empregar, mesmo envolto por dúvidas.

O romance de McCarthy inicia sua narrativa de maneira similar[21], porém, durante o monólogo literário, Ed Tom diz: "Eu não farei isso"[22] sobre a questão de participar ou não dos tempos atuais e não faz menção aos *old timers* — que, no caso do Ed Tom interpretado por

[18] Linda Woodson abriu o seu artigo com uma referência a um recente tiroteio no Texas: "Ainda outro policial abatido em Nuevo Laredo" Cf. KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 1. "The morning of October 2, 2005 brought this Associated Press news story: "Yet another cop gunned down in Nuevo Laredo"'. Robert Jarrett também abordou possíveis alusões à violência de Laredo Cf. Ibidem, p. 63.

[19] Em sua análise de *Madame Bovary*, o crítico analisou o uso do discurso indireto livre na obra para evidenciar como as palavras de Bovary mais pertenciam aos romances sentimentais que leu (influenciados pelo seu tempo) do que a sua individualidade. Cf. MORETTI, Franco. "O século sério" em **A cultura do romance**, p. 862.

[20] Ibidem.

[21] Cf McCARTHY, Cormac. **No country for old men**. Nova Iorque: *Vintage Books*. 2006. *E-book.*

[22] Ibidem.

Jones, pode ser uma alusão à tradição do herói *western* no cinema. De todo modo, apesar de ligeiras diferenças formais, parte da recepção crítica do filme se dedicou a destacar semelhanças entre o livro e o filme[23]. Wallach argumentou que *Onde os velhos não têm vez* faz parte de uma longa relação do autor com diferentes modos de representação presentes no teatro e no cinema, chegando a destacar certas características das obras de McCarthy como o uso de cenários amplos, descrições intricadas e "excessos melodramáticos" como cinematográficos[24]. Ademais, o crítico atestou que o romance havia sido concebido como um roteiro de cinema durante os anos de 1980[25]. Apesar do debate em torno da classificação genérica, Welsh foi categórico:

> *Onde os velhos não têm vez* é um *western*, ambientado em uma margem, uma fronteira, uma terra de ninguém, de morte e destruição (…) e, também, é uma narrativa simbólica, uma alegoria sobre a salvação, ou até mesmo, talvez, uma alegoria moral da "Neocon America"[26] pós 11 de setembro.[27]

Ainda que a adaptação dos Coen subverta de forma mais contundente a história do gênero ao conscientemente se posicionar em favor de uma narrativa mais ambígua, é pertinente analisar essa aproximação como mais um exemplo da construção sócio histórica que ambas as obras partilham. O crítico Roger Hodge associa o livro à "Trilogia da Fronteira" de McCarthy (*Todos os belos cavalos*, de 1992; *A travessia*, de 1994 e *Cidade das planícies*, de 1998), por conta de sua incursão "em um mundo que está morrendo"[28]. Contudo, Hodge aponta que, em *Onde os velhos não têm vez*, "a ausência é dolorida, e ali encontra-se uma pista das intenções do autor.

---

[23] Anthony Oliver Scott, escrevendo para o New York Times, enaltece a união entre McCarthy e os Coen, na qual o filme segue o romance "quase cena a cena". Mesmo apontando aspectos influentes dos irmãos Coen na direção, o crítico estadunidense Roger Ebert reiterou a posição da crítica ao qualificar um grande filme como resultado de uma fiel adaptação de um grande livro. Cf. SCOTT, A. O. "He Found a Bundle of Money, and Now Theres Hell to Pay." In *New York Times*, Novembro, 2007. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2007/11/09/movies/09coun.html> Acesso em 07/12/2020. E EBERT, Roger. "Good country for dead men" em **RogerEbert.com**, 8 de novembro de 2007. Disponível em: <https://www.rogerebert.com/reviews/no-country-for-old-men-2007> Acesso em 07/12/2020. "Almost scene for scene".

[24] Cf. KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. xii.

[25] Ibidem.

[26] Abreviação de "Neoconservadorismo estadunidense", corrente política dos EUA que ganhou força a partir da década de 1960. Para mais informações sobre o tema Cf. HARTMAN, Andrew. "The Neoconservative Counterrevolution" em **Jacobin**, 23 de abril de 2015. Disponível em: https://www.jacobinmag.com/2015/04/neoconservatives-kristol-podhoretz-hartman-culture-war. Acesso em: 07/12/2020. Também presente em HARTMAN, Andrew. **A War for the Soul of America: A History of the Culture Wars**. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

[27] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 73. "First and foremost, of course, Cormac McCarthy's No Country for Old Men (2005) is a Western, set on a border, a frontier, a no-man's land of death and destruction. (…) and it is also a symbolic narrative, an allegory of salvation, or even, perhaps, a moral allegory for post–September 11, Neocon America."

[28] HODGE, Roger D. "Blood and Time: Cormac McCarthy and the Twilight of the West" em **Harper's Magazine**, Fevereiro, 2006. p. 66. "A dying world".

Todo o encantamento do mundo parece ter ido embora. Ou quase todo"[29], reforçando uma condição trágica por excelência da obra[30]. Steven Frye afirmou que o livro se empenha para "enraizar o leitor em uma sensação crua do mundo", cuja beleza não necessita de "artifícios"[31]. Podemos concordar com a primeira parte da afirmação, mas não com a ausência de artifícios. Pelo contrário, defendemos sua presença. No geral, as falas de Ed Tom, destacadas da ação e em itálico no romance, são bastante representativas das bases genéricas e arquetípicas para a composição de seu fluxo. É certo que a ambiguidade desponta, em grande parte, devido a obstinação de Ed Tom em não responder à pergunta direcionada aos *old timers*. No entanto, esse recurso formal pode auxiliar em uma análise mais detida da obra.

Durante o monólogo inicial, é-nos apresentada uma exposição da crescente violência do Texas contemporâneo em que são alternadas lembranças, de um lado, do período mais calmo — dos antepassados de Ed Tom — e, de outro, de um homicídio, já em seu tempo. Não é necessário ser demasiadamente expositivo, afinal já se conhece a história da fronteira e a responsabilidade de um xerife para manter a ordem. A narração não nos conta sobre a situação, mas sobre a *temática* que irá se desenvolver. De antemão, o lirismo de Ed Tom (que durante toda a obra literária contrapõe a dureza do romance) vem de um ponto de vista de isolamento. Justaposto ao monólogo, são exibidas sequências de um território amplo e árido. Em sua conclusão, o xerife apenas afirma que, para enfrentar tais forças destrutivas, é necessário "fazer parte desse mundo" de violência, contudo, o protagonista não define sua posição[32]. Peter Szondi defendeu que no ato de decisão o drama moderno ganhava realidade[33]. Nesse sentido, o início da obra também marca o confronto entre *perspectivas*: "a crescente solidão e isolamento decerto agudiza os antagonismos humanos, mas anula, ao mesmo tempo, a urgência de superá-los",

---

[29] Ibidem. p. 69. "The absence is painful, and therein lies a clue to the writer's intentions. All the enchantment seems to have gone out of the world. Or nearly all." Em uma análise formal da tragédia passível de ser relacionada, Nietzsche defendeu que o êxtase dionisíaco (premente na tragédia) contém um elemento letárgico perante a um "mundo que está desconjuntado". Cf. NIETZSCHE, F. Idem, p. 52-53.

[30] Os pesquisadores Ryan Ayless e Allen Redmon, em um ensaio intitulado "Just Call It: Identifying Competing Narratives in the Coens' No Country for Old Men", analisam a obra literária e a obra cinematográfica, ressaltando a ambiguidade da adaptação cinematográfica. Entretanto, os autores a vêem como consequência da influência do conto *Um bom homem é difícil de encontrar* (*A Good Man is Hard to Find*, Flannery O'Connor, 1953) que haveria delineado o "caminho no qual os Coen tornam a história de McCarthy, uma história deles*"*. Linda Woodson, no artigo "You're the Battleground" também observou semelhanças entre a versão dos Coen e o conto de O'Connor. Cf. AYLESS, Ryan e REDMON, Allen. '"Just call it": Identifying Competing Narratives in the Coens' "No Country for Old Men"' em **Literature/Film Quarterly**, Vol. 41, N. 1. 2013, p. 6–18. E WOODSON, Laura. "You're the Battleground" em KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem. Citação de AYLESS e REDMON, no original: *"*the primary way in which the Coens make McCarthy's story their own.*"*

[31] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 17.

[32] Cf. WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**, p. 41.

[33] Cf. SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno** (1880-1950). São Paulo: Cosac Naify. 2015, p. 24.

também afirmou Szondi em relação aos temas das obras de Ibsen, Tchekhov e Strindberg. Dessa forma,

> O que é generalizado é a solidão do homem que se defronta com um destino cego, e esse é o isolamento fundamental do herói trágico. A aceitação desta experiência é, de maneira clara, suficientemente ampla para torná-la relevante a muitas tragédias modernas.[34]

A suspensão prenunciada em tais trabalhos, levadas a cabo em *Onde os fracos não têm vez,* logo se torna uma reflexão sobre o gênero como um todo. É importante destacar que a obra não se preocupa em propor soluções para o impasse do *western* contemporâneo, mas sim ponderar quase que exclusivamente sobre o "tempo que passou", sobre a forma e os temas de um gênero que, em muitos momentos de sua história, flertou com a decrepitude e o decadentismo[35].

A incerteza também indica, de antemão, a posição alterada do herói *western* moderno na qual o filme se estrutura e que retomaremos mais adiante.

Imagens 1, 2, 3 e 4. Monólogo inicial. O amanhecer do estado do Texas[36].

[34] WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**, p. 82.
[35] Cf. MOULLET, Luc. **Politique des acteurs**. Paris: Cahiers du cinema. 1993, p. 61. No livro, Bell afirmou "Eu não sou um homem dos velhos tempos como eles dizem (...) Eu queria ser. Eu sou um homem desse tempo" em MCCARTHY, Cormac. **No country for old men**. *E-book.* Frye defendeu que a ênfase na idade de Bell — e no tempo que lhe resta como xerife — tornou a sua preocupação com o mundo de violência ainda mais premente. Cf KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 15. "I'm not the man of an older time they say I am," (...) I wish I was. I'm a man of this time".
[36] King defendeu que a paisagem não influenciou a história apenas como um pano de fundo convencional ao gênero, mas agiu como parte inerente aos personagens, ditando, de certa forma, suas ações. Cf. KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 221.

Nesse sentido, Ed Tom está cada vez mais isolado, em diálogos com os seus colegas de trabalho, seu parente Ellis e mesmo sua esposa Loretta. O remorso que apresenta advém de uma consciência moral, uma característica que, a princípio, poder-se-ia ter piedade[37].

Paralelo ao monólogo de Bell, observamos Chigurh ser detido por um policial de El Paso. A apresentação de Anton Chigurh é bastante direta: por telefone, o policial descreve a sua arma pessoal, uma pistola de dardo cativo, utilizada sobretudo para abate de gado, e, logo em seguida, o vemos em ação.

Imagem 5. A apresentação de Anton Chigurh.

De imediato, notemos como o vilão se veste totalmente de preto, uma convenção das mais tradicionais do *western*. Sua expressão durante toda a cena, sem demonstrar nenhum traço de emoção enquanto enforca o homem da lei, remete ao "mal que não pode ser medido" exposto por Ed Tom. A *plongée*[38] com a câmera em movimento destacando Chigurh e ora alternando para planos laterais, principalmente detalhes das botas dos personagens raspando o chão da delegacia, é um dos poucos enquadramentos mais incomuns do filme. De modo geral, a montagem é bastante transparente e tradicional para um *western*, apesar de sua narrativa ficcional ser mais opaca e reflexiva. Em sua fuga da delegacia, Anton aborda um motorista à beira de estrada e diz: "Pode ficar parado, por favor?" antes de matá-lo. A cena conclui com o segundo assassinato de Chigurh, dessa vez com a sua arma de pressão. A pistola de dardo cativo

[37] Williams identificou novas ênfases no caráter moral do herói da tragédia moderna, sobretudo acerca de interpretações que viam "uma fraqueza num homem que, à exceção desse erro, é bom, e de quem se pode, ainda, ter piedade". Cf. WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**, p. 47.

[38] Tipo de enquadramento de imagem feito de cima para baixo, como um "mergulho" (tradução do francês).

não apenas é "funcional" e "efetiva", mas, também, uma subversão direta das convenções do velho oeste[39]. Covell afirmou que

> mesmo o estranho machado *tomahawk* utilizado por (Marlon) Brando em *Duelo de gigantes* (*The Missouri breaks*, Arthur Penn, 1976) ressoa, em um sentido forte, a cultura dos indígenas estadunidenses e a selvageria da fronteira, mas a arma de gado de Chigurh é estranha, um vestígio do advento da tecnologia e da morte do velho oeste e sua sensibilidade natural e selvagem[40].

Além do uso de pressupostos genéricos pontuais para composições visuais e subversões e rupturas narrativas, os diretores buscaram referências em seus trabalhos anteriores. Marge Gunderson (*Fargo: uma comédia de erros*, 1996) e Ed Tom Bell são oficiais da polícia e investigam os desdobramentos de um crime à distância. Para além de seus maus-tratos com animais selvagens, os vilões Leonard Smalls *(Arizona nunca mais,* 1987) e Anton Chigurh possuem habilidades sobrenaturais. Ademais, tanto *Gosto de sangue* (1984) quanto *Onde os fracos* se iniciam a partir de monólogos sobre o estado do Texas.

Imagens 6 e 7. Vilão de *Arizona nunca mais*.

Imagens 8 e 9. Vilão de *Onde os fracos não têm vez*.

[39] Cf. KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 107.
[40] Ibidem, p. 107. "Even Brando's strange cross tomahawk implement in The Missouri Breaks resonates with a strong sense of Native American culture and the wildness of the frontier, but Chigurh's cattlegun rig is odd, and smacks of the advent of technology and the death of the Old West and its natural and wild sensibility".

Imagens 10 e 11. Imagens do Texas no início de *Gosto de sangue.*

Imagens 12 e 13. Imagens do Texas no início de *Onde os fracos não têm vez.*

Em seguida, observamos Llewelyn Moss caçando animais selvagens nas planícies. A primeira fala do personagem também é uma variação do "ficar parado". Stacey Peebles definiu o filme a partir da prerrogativa de seus personagens masculinos em conformar o espaço de ação às suas vontades, forçando-o a "ficar parado"[41]. Essa proposta é explorada em toda a progressão narrativa e, nessa perspectiva, o filme se assemelha ao *western* mais convencional. Ademais, essa recorrência também reforça a ideia de estase.

[41] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 124.

Imagem 14. A apresentação de Llewelyn Moss.

Nos primeiros minutos do filme são apresentados diferentes personagens demonstrando suas principais funções e ocupações sociais, seus respectivos modos de agir, bem como suas propostas de ordem nesse espaço de violência. Porém, ao contrário de Chigurh, Moss erra o tiro, apenas ferindo o animal em sua mira. O acompanhamos pela trilha até encontrar os vestígios de um confronto entre cartéis de drogas rivais. Moss ignora os pedidos de um sobrevivente da carnificina e utiliza de suas habilidades como caçador para traçar possíveis caminhos dos agentes envolvidos, assim descobrindo uma maleta de dinheiro ao lado de uma das poucas árvores da região. Atormentado na madrugada pela recordação do sobrevivente do tiroteio, Moss anuncia que fará uma "burrice" à sua esposa Carla Jean e volta ao local. Após uma troca de tiros com membros de um dos cartéis que haviam voltado ao local, Moss escapa ferido. No entanto, o breve reencontro no local faz com que os antigos donos da maleta iniciem uma perseguição e contratem Chigurh para recuperar o dinheiro, tornando Llewelyn de caçador à caçado. "Coisas aconteceram, eu não posso voltar atrás", afirma Moss à Carla Jean. Nesse ponto, as narrativas de Moss e Chigurh se entrecruzam, enquanto Bell permanece à margem.

Bell "aparenta ser um sujeito passivo por completo", cuja narração apenas atravessa a disputa entre Moss e Chigurh[42]. No entanto, é inegável que Bell atua como o principal guia moral da narrativa e, de certa forma, o filme discute se a presença do xerife é socialmente determinada nesse "mundo de violência". O contraste imagético da justaposição entre a narração filosófica de Bell e a disputa implacável entre Moss e Chigurh apenas reforça essa diferença.

[42] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. xxi.

Chigurh insiste na ideia de inevitabilidade durante todo o filme, uma série de causas e efeitos que muitas vezes está fora do alcance das pessoas — incluindo dele mesmo. Insistindo na prerrogativa de escolha, Chigurh pergunta a um dono de posto de gasolina na beira da estrada: "Qual foi a coisa mais importante que você perdeu em um lance de moeda?" Diante da hesitação do homem, Chigurh lança a moeda para cima e pede para que o outro escolha cara ou coroa: "Você precisa escolher. Eu não posso fazer isso por você. Não seria justo", chegando a afirmar que temos feito tais escolhas durante a vida toda, mesmo que não saibamos. Robert Jarrett defendeu que através da decisão da moeda, Chigurh alterou tanto a ordenação direta do mito *western* apresentado no início do filme quanto o cotidiano capitalista de El Paso[43]. De fato, a presença do matador de aluguel afeta toda uma cadeia de ações esperadas não apenas de Moss e Bell, mas, também, de pequenos estabelecimentos como o posto de gasolina e a farmácia que visita posteriormente.

Ed Tom (e, por vezes, o policial Wendell) estão no encalce de Moss e Chigurh, sempre um passo atrás, seja no tiroteio que inicia a perseguição, seja na busca feita na casa de Llewelyn e Carla Jean. Experiente, o xerife do condado Terrell não tem muitas dificuldades para entender o caso e, talvez por isso, mantenha certa distância. A perseguição de Chigurh culmina em um confronto com Moss em um quarto do hotel Eagle Pass. A tensão é acentuada pela ausência de elementos extra diegéticos no filme. Não há a trilha habitual de *westerns* (ou música alguma), significando — ou ressignificando — convenções do gênero, antecipando caminhos ou reações.

[43] Cf. KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 63-65.

Imagens 15, 16, 17 e 18. Encontro no quarto do hotel Eagle Pass.

Para efeito comparativo, a sequência final de *Gosto de sangue* utilizou de uma composição similar, com a protagonista Abby (Frances McDormand) empunhando uma arma de fogo à espera de seu perseguidor adentrar a porta.

Imagens 19 e 20. Embate final de *Gosto de sangue*.

Entretanto, o confronto em *Onde os fracos* não é conclusivo e termina após uma breve troca de tiros.

Imagens 21, 22, 23, 24, 25 e 26. Troca de tiros no quarto de hotel.

Os dois conseguem escapar, mas não sem ferir um ao outro.

Imagens 27, 28, 29 e 30. Confronto entre Moss e Chigurh.

A cena de confronto, contrária a convenção de grandes espaços e planos abertos do *western*, apresenta os dois personagens em um lugar urbano, primeiro em um quarto e arredores do hotel e depois nas ruas pavimentadas, perseguidos por carros. Os únicos cavalos, figuras tão importantes na história do gênero, aparecem apenas no início do filme como montarias de Ed Tom e Wendell.

Moss decide fugir pela fronteira dos EUA com o México, deixando a maleta com quase todo o dinheiro em um matagal escondido entre os países. Na manhã seguinte, Moss é acordado em um banco de praça por uma banda norteña que o leva ao hospital local mediante pagamento. Chigurh cuida de seus próprios ferimentos após roubar uma farmácia. Não demora até que Carson Wells, caçador de recompensas contratado por um dos intermediários dos cartéis, encontre Moss e o ofereça um acordo: ele o protegerá de Chigurh desde que Moss devolva o dinheiro. "Você não serve para isso", diz Wells. Joel Coen defendeu que o filme "é sobre um homem bom, um homem ruim e um homem entre os dois", considerando Moss como esse homem entre os dois[44]. Embora simplista, essa acepção tem um quê de verdade quando associado ao filme como um todo. Além de se tornar mais um exemplo das consequências bastante duras do oeste — afinal Moss é pego no fogo-cruzado de algo muito maior que uma

[44] NO COUNTRY for old men. "The Making of *No Country for Old Men*." em Idem. DVD. Dir. Ethan Coen e Joel Coen. Buena Vista Home Entertainment, Inc; Paramount Vantage. 2008 *apud* KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 75. "It's about a good guy, a bad guy, and a guy in between. Moss is the guy in between".

maleta de dinheiro —, acaba por reforçar a responsabilidade dos personagens, o peso de suas ações. A mensagem se torna clara: se você entrar nesse "mundo de violência", sofrerá as devidas consequências e poderá perder a vida. Essa composição formal também acentua a importância da decisão de Ed Tom.

Moss logo percebeu que o dinheiro seria uma chance de transformação direta, o acesso a independência financeira que havia lhe sido negada (e prometida no sonho americano implícito em tantos faroestes). No entanto, nunca lhe é dada essa chance: Moss é caçado insistentemente o filme todo. Bell se encontra com Carla Jean em Odessa na esperança de ter alguma informação direta sobre Moss, sua possível — e única — testemunha no caso da chacina no deserto. Tão rápido quanto adentrou a história Wells deu adeus, emboscado facilmente por Chigurh no hotel Eagle Pass, o mesmo que havia abrigado o confronto entre Moss e o vilão.

Recuperado, Moss se prepara para um último confronto com Chigurh antes de reunir-se com Carla Jean, agora escondida em El Paso. O soldador encontra uma mulher no motel de El Paso e inicia uma conversa descontraída. Moss afirma que está hospedado ali apenas de passagem, "esperando o que está vindo". A mulher logo responde: "Sim, mas ninguém nunca vê isso". Moss é assassinado na cena seguinte por membros do cartel mexicano. Apesar de protagonizar cerca de um terço do filme, esse duelo não é mostrado e apenas o seu corpo aparece de passagem. Como Dennis Rothermel ressaltou, talvez a única saída para o soldador fosse ser pego por Ed Tom o quanto antes. Todavia, durante toda a história, Moss confiou em excesso nas suas capacidades, organizando sucessivos esquemas que o levaram à uma morte (incomum no gênero) fora de cena.

O xerife Bell chega tarde demais e nem ao menos consegue contatar a polícia de El Paso, pois sua frequência de rádio é diferente da local. Nesse momento, Ed Tom é um cidadão comum e tem um vislumbre de sua vida de aposentado.

> Bell é um homem das leis e ele espera que outros sejam igualmente razoáveis, se eles não são, seu papel é impô-las. Ainda mais, porque *Onde os fracos não têm vez* não é um *western* típico, uma figura como essa não se encaixa confortavelmente. (...) Em seu lugar, as suas cenas e monólogos meditativos oferecem um descanso da perseguição entre Moss e Chigurh. Apesar de Bell se assemelhar a um *westerner* quintessencial em muitos aspectos, ele não é um homem de ação, e sempre chega depois de atos de violência[45].

[45] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 120. "Bell is a man of laws, and he expects others to be equally reasonable, if they are not his role is to enforce the law. Yet, because No Country for Old Men is not a typical Western, such a figure does not fit comfortably into it. (…) instead his scenes and meditative monologues offer respite from the fast-paced chase between Moss and Chigurh. Though Bell resembles the quintessential Westerner in many ways, he is not a man of action, and always arrives after the violence has taken place."

O ritmo imposto pelo ponto de vista de Bell permite que o filme reflita sobre o próprio gênero nos intervalos da perseguição, que o xerife "divague", como ele mesmo diz a Carla Jean durante uma conversa, agindo, dessa maneira, como um mecanismo que forma e informa a narrativa.

Inquieto, Bell retorna ao quarto de motel. Sua intuição se provou correta, pois Chigurh havia retornado. No entanto, o xerife não encontra — ou não quis encontrar — o vilão. Bell vê que a fechadura da porta foi destruída da mesma maneira que a do trailer da família Moss. Visivelmente apreensivo, o xerife então empunha a sua arma e se prepara para um duelo com Chigurh. Ele sabe que o vilão esteve ou ainda está por aí, por isso age com cautela. Essa cena mais se aproxima de um *western* tradicional por conta da *ideia* de confronto que é apresentada.

Imagens 31, 32, 33 e 34. Ed Tom volta ao quarto de motel.

Assim, a expectativa genérica (aqui também do filme de crime e sua variação detetivesca) em torno da perseguição entre Bell e Chigurh, tão diferente da entre Moss e o assassino, também é subvertida: Ed Tom abdica do confronto final comum aos "gêneros de ordem"[46].

[46] Para além do que apontamos sobre o *western*, Jarrett também pontuou essa cena como um exemplo de subversão do *thriller* cinematográfico. Cf. KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 68.

Imagens 35, 36, 37, 38, 39 e 40. A resolução do xerife.

No início da perseguição, Moss havia escondido a maleta de dinheiro no duto de ar-condicionado que conectava dois quartos do motel em que estava hospedado. Assim, ele poderia retirar a maleta de qualquer um dos dois pontos posteriormente, antecipando que seus perseguidores poderiam vasculhar um dos quartos caso não estivesse no local ou precisasse escapar rapidamente. Isso também explicaria o cartel mexicano não ter levado o dinheiro após assassiná-lo. A ação foi bem sucedida, portanto a sequência sugere que ele havia repetido a estratégia em El Paso. No entanto, Moss desconhecia que Chigurh havia descoberto o plano antes do primeiro confronto entre os dois com o auxílio de um transponder escondido entre as notas. Portanto, o vilão abriu o duto de ar-condicionado com o auxílio de uma de suas moedas após a morte de Llewelyn e pegou o dinheiro ou percebeu que a maleta estava mais próxima do quarto paralelo e foi buscá-la antes da chegada do xerife. Assim, a despeito do suspense que precedeu a entrada de Bell, Chigurh nem estava no mesmo quarto ou, se estava, desapareceu

como um "fantasma"[47]. A montagem paralela nem mesmo nos permite precisar se a ação aconteceu simultaneamente. Ed Tom poderia encontrá-lo apenas se continuasse em seu encalço. E isso, é importante ressaltar, sem garantia alguma de prendê-lo. Bell havia reunido toda a sua coragem para adentrar aquele quarto. Pela última vez na perseguição, o xerife foi superado por seus adversários. De fato, esse tipo de oeste não é para os mais velhos. Bell respira como que aliviado ao se sentar na cama e a sequência termina com uma transição da imagem da moeda e do deserto texano sobrepostas em fusão.

Em uma aproximação à tragédia de destino[48], não apenas os personagens suscitam ideias trágicas, mas os objetos e adereços de cena também. Como afirmou Jacob Minor: "O próprio da tragédia de destino não é apenas a transmissão de uma maldição ou de uma culpa através das gerações, mas também a ligação delas a (...) um objeto fatal entre os adereços de cena."[49] A moeda de Chigurh é uma presença material — e constante — dessa proposta. Ademais, a sua presença, assim como a de outros objetos da *mise en scène* como a pistola, o emblema de xerife e a arma de pressão, atestam o peso dos adereços na ação, bem como as diferentes relações entre tradições e gerações presentes no filme.

Prestes a se aposentar definitivamente, Moss visita Ellis, um familiar que mora em uma região próxima. Em uma possível conexão com a violência dos dias atuais do Texas, Ellis afirma que tais acontecimentos no oeste não são novos, nem raros. Existe uma história — no filme e fora dele — sobre as disputas culturais e sociais no sudoeste dos EUA, mas, talvez, a diferença se faça presente na influência das forças de ordem nos dias atuais: assim como a manchete de policiais mortos se tornou comum na região, o xerife Bell vê sua autoridade ser contestada de diversas maneiras. Rothermel apontou que Ellis discerniu que "as demandas econômicas estimulam esse domínio de violência"[50] e, a sua maneira, buscou repassá-las ao desiludido homem da lei.

Apesar de uma tradição há muito consolidada na dramaturgia clássica, a aplicação de tais recursos narrativos no cinema também pode ser identificada. Segundo Aumont *et al*.,

> A intriga de predestinação, que proporciona orientação à história e à narrativa, que de certa forma estabelece sua programação, pode figurar explicitamente (caso de *Pacto de sangue*), alusivamente (sob a forma de alguns planos do crédito) ou implicitamente, como nos filmes que começam com uma

[47] Pouco tempo antes, em um diálogo com Roscoe, o xerife de El Paso, Bell afirmou que, por vezes, pensou que Chigurh era como um fantasma.
[48] Benjamin também apontou que o drama de destino repetidas vezes se viu em conjunto a uma elaboração da teoria do trágico cf. BENJAMIN, Walter. Idem, p. 135.
[49] MINOR, Jacob. **Die Schicksals-Tagödie in ihren Hauptvertretern**. Frankfurt: Main. 1883, p. 75-76 *apud* BENJAMIN, Walter. Idem, p. 136.
[50] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 183.

> "catástrofe", que dá a entender que saberemos suas razões e que o mal será reparado[51].

Para além das questões morais, tão recorrentes no gênero, Ellis também aponta para uma possível vaidade do herói *western* em alterar o curso das ações. "Você não pode parar o que está vindo", afirma Ellis. O desenlace também fere o orgulho de Ed Tom, configurando um final amargo para a sua carreira como homem da lei. A conclusão de Ellis: "Esse país é duro com as pessoas", pode ser contrastada com a célebre frase da senhora Jorgensen em *Rastros de Ódio*: "Algum dia esse país será bom, um bom lugar para se estar. Talvez necessite dos nossos ossos na terra antes desse tempo chegar". Considerando os mais de cem anos que separam as duas narrativas ficcionais, poder-se-ia afirmar que a promessa (ainda) não se concretizou. No entanto, é importante ressaltar que a sua influência utópica sobre o gênero tem sido questionada — e não apenas por *Onde os fracos*, como veremos adiante.

Depois da morte do marido e após o funeral da mãe, Carla Jean encontra com Anton Chigurh a esperando em sua casa.

Imagem 41. O debate de Chigurh e Carla Jean.

A sequência entre Anton e Carla Jean mostra o confronto entre os elementos formais e abstratos representados pela moeda de Chigurh — instrumental para as ações do antagonista — e os seus contrapontos humanos, as suas vítimas. No decorrer da história, são evidenciadas as duas faces da moeda, cara ou coroa, como predeterminações de Chigurh sobre o seu ofício de assassino de aluguel: ele se posiciona como subordinado ao resultado do lance da moeda, um agente aquém

[51] AUMONT, Jacques *et al*. Idem, p. 125-126.

da decisão entre a vida ou morte dos que encontra pelo caminho. Dessa forma, estrutura-se uma *mise-en-scène* que efetivamente restringe as possibilidades de ação dos personagens.

Apesar de constituir uma das características mais simplistas da tragédia, a noção de destino é fundamental para a ação do filme, visto que Chigurh, assim como Bell, atua em todas as narrativas paralelas da obra, mesmo que indiretamente. Carla Jean, por sua vez, é a principal interlocutora desse movimento. Além de retomar o *modus operandi* de Chigurh, a cena também revela o posicionamento do personagem sobre livre-arbítrio e agenciamento. Peebles defendeu que o confronto mais impressionante do filme não ocorreu entre os personagens masculinos, uma das convenções mais influentes do gênero, mas sim entre Chigurh e Carla Jean[52].

Na cena, Chigurh pede para que Carla Jean decida entre cara ou coroa e afirma que permitir à moeda a decisão sobre a vida ou morte, "é o melhor que ele pode fazer". Novamente, o retraimento frente a uma pergunta reforça a ideia (trágica) de aporia, ampliando a indecisão de Ed Tom para outros personagens também. No entanto, Carla Jean responde: "a moeda não decide…é apenas você". Ao constatar o caráter automático de Chigurh, Carla Jean causa uma ruptura e, através de uma ação singular, recoloca a agência humana em seu local de destaque, ao mesmo tempo em que responsabiliza seu executor. É exatamente esse movimento que os diretores propõem: a exposição de cada um desses personagens, seus objetivos e possibilidades, e, ao mesmo tempo, o constante lembrete da determinação imposta por esse mundo de violência. As noções de determinismo e destino na história encontram a sua personificação em Chigurh, que se considera um "instrumento" para exercer pressões e impor limites de tais noções. Essa cena coloca em xeque uma das prerrogativas mais constantes em relação ao trágico. Segundo Harsdoffer, "as máximas didáticas e de reflexão são como que os pilares do drama trágico; mas não devem ser ditas por criados e pessoas de baixa extração, mas tão somente por pessoas mais nobres e idosas" [53]. Se a cena de abertura do filme com a reflexão de Ed Tom sobre a violência dos dias de hoje é um exemplo disso, a afronta de Carla Jean é o contraponto. Após assassinar Carla Jean, Chigurh se envolve em um acidente de carro, mas o vilão sobrevive e consegue escapar do local antes da chegada da polícia.

Entretanto, a incerteza do início não permanece até o final. O monólogo conclusivo de Ed Tom — que serve como uma espécie de posfácio — confirma sua participação nesse mundo, cuja formação trágica o encaminhou a esse ponto desde o início.

---

[52] Cf. KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 134.
[53] HARSDORFFER, G. P. **Poetischer Trichter**, 2° parte. Nuremberg. 1648, p. 81 *apud* BENJAMIN, Walter. Idem, p. 211.

Imagem 42. Monólogo final. O relato dos sonhos de Ed Tom.

Agora aposentado, observamos uma passagem não muito comum na estrutura narrativa do *western*: o herói após o desenrolar do enredo principal. De forma usual, a narrativa de um faroeste é concluída após o confronto com a desordem e o restabelecimento da ordem.

Continuando a associação da narrativa a uma tradição do drama de destino, o sentimento de culpa de Ed Tom — seja por conta de seu passado[54] ou por sua indecisão no presente da ação — reflete sobre a figura do herói *western*, aqui circulando, inquieto entre as diferentes gerações de personagens, e carrega em si o arquétipo violento do homem da fronteira. Na cena, observamos o herói *western* cujos pensamentos giram em torno das relações sociais do mundo que deixou para trás: o seu trabalho, a sua família e os demais compromissos sociais. Mesmo que ele acredite estar à parte — e o seu claro desconforto ao narrar os sonhos[55] da vida de aposentado contradiz essa posição —, as consequências de suas ações provaram ter um profundo impacto em seu tempo, na violência que cruzou o seu espaço e em sua própria relação com a morte. Acentua-se o efeito traumático das decisões tomadas — ou, nesse caso específico, da falta delas. Assim como nos heróis de Tchekhov, Ed Tom permanece em uma "zona intermediária entre eu e mundo, agora e antes"[56], em suspensão dramática. Apesar de aposentado, ele não renuncia completamente as categorias do herói *western* que o acompanharam desde o início: o último sonho narrado trata de sua relação com o pai, também xerife do Texas, esperando-o em algum lugar à frente, presumidamente no além vida ou, quem

[54] Experiências de Ed Tom como combatente na Segunda Guerra Mundial se tornam uma questão moral importante no livro, mas são apenas referenciadas no filme em uma conversa entre o xerife e Ellis.
[55] Cf. BENJAMIN, Walter. Idem, p. 138.
[56] SZONDI, Peter. Idem, p. 42.

sabe, no Bizâncio que deu nome à obra. A ambiguidade tornou-se ambivalência e o personagem encerra sua narração envolto em contradições.

Rothermel apontou que o relato dos sonhos de Bell apresenta o herói imerso em uma ansiedade capaz de paralisá-lo[57], configurando-se em uma análise passível de ser relacionada à nossa proposição de aporia trágica. Como uma das características mais destacadas do personagem, o silêncio — ou, mais uma vez, omissão — que se segue reflete mais uma característica do herói da tragédia[58], pois "o herói trágico (...) estremece ante poder da morte, mas como algo que lhe é familiar, próprio e destinado"[59]. Em associação ao drama inglês e ao drama barroco alemão, "o seu desfecho não assinala o fim de uma época, como acontecia inequivocamente, em sentido histórico e individual, com a morte do herói da tragédia (...) no drama trágico, não raras vezes ela surge como o destino da comunidade"[60]. Ou, talvez, refletindo outra variação do trágico, encarnando uma tradição de heróis moribundos, mortos "muito tempo antes de morrerem"[61]. Szondi discorreu sobre a atribuição da tragédia de príncipes para uma nova função no *"tableau de la vie bourgeoise*" — também presente no drama de família.[62] O autor defendeu que "(...) o ato desesperado do preceptor se distingue da ruína tradicional do herói trágico justamente porque este não prova sua subjetividade no assentimento à ruína, mas antes permanece em vida, mutilado e convertido em objeto"[63]. De todo modo, é "o fim do mundo de Ed Tom"[64].

Acreditamos que essa adição formal é a materialização de uma transformação social dos Estados Unidos nos anos 2000, e cujo filme, lançado ao final da década, marca um estágio inicial, posteriormente acentuado devido à crise econômica de 2008.

Williams, no posfácio que acompanha o estudo de *Tragédia Moderna*, observou as fases de transição de uma cultura da seguinte maneira:

> Primeiro, não há uma ruptura violenta, dentro das formas e sentimentos que pertencem inerentemente a uma ordem que perece [...] Enquanto a ordem antiga for poderosa ela ainda exercerá, mesmo que em novas formas, suas muitas determinações, mesmo que ela esteja visivelmente perecendo[65].

---

[57] Cf. KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 152.
[58] Cf. BENJAMIN, Walter. Idem, p. 109-110. O autor também cita essa recorrência formal nas peças de Eurípedes.
[59] Ibidem, p. 116.
[60] Ibidem, p. 140.
[61] LUKÁCS, G. **Die Seele und die Formen**. **Essays**. Berlim, Egon Fleischel & Co. 1911, p. 342 *apud* BENJAMIN, Walter. Idem, p. 117.
[62] SZONDI, Peter. Idem, p. 164. "Retrato da vida burguesa", em uma tradução livre.
[63] Ibidem, p. 165.
[64] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 88. "Clearly, it is the end of Ed Tom's world".
[65] WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo**. São Paulo: Editora UNESP. 2011, p. 96.

De modo geral, a tragédia de Ed Tom remete aos aspectos trágicos mais comuns do faroeste, sobretudo da figura do caubói: um retrato das maneiras nas quais a corrosão da esperança e do desejo se tornaram normalizados após o assentamento no oeste.

6. Tradição e subversão dos arquétipos

Em um primeiro momento, utilizaremos de recursos gráficos para a análise, com o objetivo de evidenciar como o uso de espaço na obra influencia diretamente o seu desenvolvimento narrativo. Além do mais, esse exercício pode ser bastante efetivo para expor certas características dos principais personagens em oposição a convenções do gênero e de arquétipos como um todo. Por meio de uma abordagem similar a *network theory*[66] empregada por Moretti, exploraremos as relações fragmentadas entre personagens de *Onde os fracos* e a esfera de ação do protagonista Bell, relacionando-a à aporia trágica.

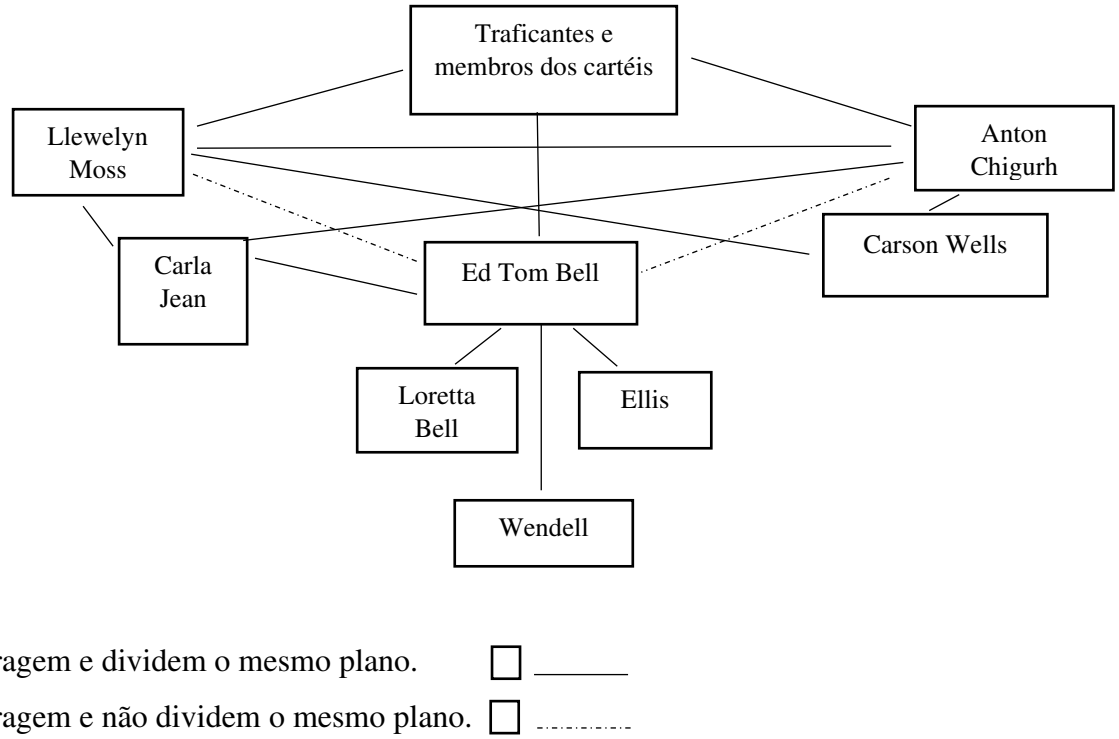

Gráfico 1. As relações de *Onde os fracos não têm vez*.

[66] Cf. MORETTI, Franco. **Distant Reading**, p. 211-240. A análise do crítico italiano sobre *Hamlet* foi a nossa principal referência para a elaboração e execução desse estudo visual em particular.

Ed Tom figurou no centro não apenas por sua posição como protagonista, mas, também, para reforçar visualmente o seu isolamento em relação a ação em torno da maleta de dinheiro, sobretudo nos embates envolvendo Moss e Chigurh. Para além do ambiente familiar, Ed Tom esteve em cena apenas com colegas de trabalho, Carla Jean e com poucos membros dos cartéis de drogas, sempre *depois* do desenrolar de confrontos. A sua aporia trágica foi construída a partir e em consequência disso. Bell ocupa a mesma esfera de ação de Moss e Chigurh e, no entanto, não se conecta diretamente com nenhum dois. A despeito de sua sequência no quarto de motel com Anton, os dois não ocupam o mesmo plano em nenhum enquadramento, tampouco há uma cena de diálogo entre os dois. O que torna a subversão de um dos elementos mais reconhecíveis do faroeste — o duelo final — ainda mais preponderante.

Questões de espaço e interligação de personagens são importantes para o gênero utilizar de determinações geográficas para explorar elementos visuais e narrativos. Notadamente, o enredo de *Onde os fracos* não utilizou de tais características genéricas com frequência por conta de sua abordagem mais intima do caubói, escolhendo retratá-lo, prioritariamente, em situações privadas. Todavia, exatamente por essa escolha, a justaposição de certas estruturas gerais em um exemplo específico pode nos ajudar a evidenciar as "estruturas subjacentes" à uma determinada obra[67].

Os pôsteres de divulgação do filme trabalharam com elementos iconográficos do *western*, retratando Chigurh, Bell e Moss individualmente:

[67] Cf. MORETTI, Franco. **Distant Reading**, p. 218.

Imagens 43, 44 e 45: Pôsteres de divulgação de *Onde os fracos não têm vez* [68].

Cada pôster representou aspectos trabalhados no filme: o antagonismo de Chigurh, a simbologia de Bell e o peso da decisão de Moss. De acordo com Pat Tyrer e Pat Nickell, Ed Tom, Anton Chigurh e Llewelyn Moss se constituem como os arquétipos do xerife, do fora-da-lei e do oportunista, respectivamente. Segundo Topolnisky[69], o filme utilizou de tais bases por possuir uma "nostalgia romântica do Velho Oeste", cujos mitos trabalharam, de forma material, "questões da identidade americana"[70], uma posição similar à que observamos em muitos outros teóricos do gênero.

Podemos identificar Ed Tom tanto como uma pessoa comum em um caminho de violência, quanto — e isto é importante para o gênero — como uma figura régia, imbuída de um poder singular na história do gênero por sua condição de xerife, considerada uma personagem de "classe elevada" no gênero[71]. Incorporando tradições influentes da tragédia, o herói *western* figura entre o mártir e o tirano, refletindo ora um, ora outro, em uma ambiguidade verdadeiramente janusiana[72]. Ed Tom reconheceu suas limitações desde o início da narrativa, discorrendo sobre a vida na fronteira e a sua tradição longeva, considerando a si mesmo como parte dessa história. Bell "nunca se cansa de ouvir sobre os *old timers*", mas também soube distinguir as mudanças do tempo — ainda que cerceado por uma nostalgia, refletiu sobre as consequências do espaço de violência presentes no cotidiano de Terrell ou El Paso. A sua fala inicial abriu caminho para a história ser contada e, não à toa, seu monólogo terminou com a abertura de uma imagem em plano geral, destacando a estrada do deserto texano. De pronto, temos a sua exposição diegética, como xerife, e, também, suas funções para com a estrutura narrativa, em relação estreita com a história do *western*. Todavia, o Bell literário se considerou abaixo de seus adversários, a ponto de acreditar que estava vivo apenas porque eles "não têm respeito por ele"[73]. No filme, parece-nos que nem Moss ou Chigurh buscam o confronto com

[68] Está escrito nos pôsteres, respectivamente: "você não pode parar o que está vindo", "não mais existem leis" e "não há saídas limpas".
[69] Topolnisky discutiu, entre outros tópicos, as escolhas de vestuário para a criação e apresentação dos personagens a partir dos pôsteres de divulgação do filme. Segundo a autora, os pôsteres trazem consigo "implicações e complicações da materialidade do arquétipo *western*", passíveis de serem relacionados às maneiras nas quais o filme dialoga com o gênero. KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 111.
[70] Ibidem.
[71] Para uma discussão sobre a relação de classe e sobre o caráter régio no drama trágico moderno cf. BENJAMIN, Walter. Idem, p. 113 e cf. WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**, p. 74.
[72] Jano (Janus em latim) foi uma figura pertencente ao panteão de deuses romanos. De acordo com a mitologia, possuía duas faces encarando direções opostas, simbolizando tanto o passado quanto o futuro, assim como as suas transições.
[73] MCCARTHY, CORMAC. **No country for old men**. "The worst of it is knowin that probably the only reason I'm even still alive is that they have no respect for me".

Bell, parecem evitá-lo não por "falta de respeito", mas apenas porque não consideram que o xerife — e todo o aparato policial — fazem parte de suas disputas.

Por sua vez, Chigurh é bastante direto em suas ações e falas, apresentando, em muitos momentos, uma presença convencionalmente masculina que reverbera muitos personagens da história do *western* — e não apenas de vilões. Chigurh também se tornou um personagem bastante popular, com repercussões na cultura popular através de referências as suas falas e trejeitos, bem como paródias de seu comportamento. Sonya Topolnisky o definiu como "um vilão quintessencial do *western*", apesar da dificuldade em precisar características comuns do personagem[74]. Javier Bardem o descreveu como "tudo exceto um ser humano" e ressaltou que o considera "mais como uma ideia do que a violência significa", conferindo ao personagem uma função metafísica e, de certa forma, inalcançável: nenhum adversário o venceria. Apesar de não considerarmos uma intenção ou opinião dos realizadores como uma verdade imediata sobre a obra, é um indicativo pertinente sobre um senso de unidade no tratamento e construção de sua personalidade, transparecendo, principalmente, em suas relações com outros personagens que o instigam, como Carla Jean[75].

Wells encontrou dificuldade em definir Chigurh: "Ele não é como você", diz à Moss, "ele não é nem como eu", completou o caçador de recompensa. Os teóricos Tyrer e Nickell o compararam ao "próprio medo, o perigo inegável"[76]. É evidente que Anton é passível de ser caracterizado, como o fez Covell de forma mais detida na mesma coletânea de ensaios que Tyrer e Nickell participaram, todavia é pertinente ressaltar que a exposição do personagem foi conscientemente ambígua, tanto para potencializar certas capacidades sobre-humanas, mas, também, para explorar as questões de determinismo inseridas na narrativa. De todo modo, assim como Bell foi superado por seus adversários, o mesmo poderia ser dito de Moss e Wells em relação a Chigurh. O assassino de aluguel foi proficiente em todas as armas que encontrou e, pela forma que executou suas missões, de fato pode ser incorporado à tradição de "vilões *western* que "brincam" com as suas vítimas"[77]. Por sua vez, Llewelyn Moss é classificado como um "oportunista", um cidadão comum que quer participar do sonho americano e está disposto a adentrar nesse mundo de violência, chegando a "sacrificar seus princípios" por isso[78]. Ademais, Carson Wells é identificado como um "cara que fala demais" por Moss, um

[74] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 113.
[75] Ibidem, p. 114.
[76] Ibidem, p. 91. "His character personifies fear itself, that danger that cannot be denied."
[77] Ibidem, p. 106. "Tradition of the Western "toying" killer".
[78] Ibidem, p. 86.

professional western nos termos de Schatz. De certa forma, mas em um nível bem mais elevado, Chigurh também o é

Landrum também defendeu que os Coen criaram uma série de protagonistas conscientes dos prazeres e excessos que lhes são possíveis e que "sacrificam tudo o que tem — até mesmo suas vidas — pela sua promessa passageira"[79]. E apesar de Moss se enquadrar quase que perfeitamente a essa definição, o autor argumentou que Chigurh, por sua vez, se afasta exatamente porque no final consegue escapar, reforçando o "comprometimento do filme em apresentar a morte como uma presença inflexível e excessiva"[80], para além de sua costumeira ênfase em narrativas causais e primazia pelas determinações advindas das consequências de ações distintas. Nessa perspectiva, esse posicionamento totalizante atuou como uma espécie de modelo em pequena escala para uma verdade geral do gênero, trabalhando e retrabalhando as ideias de confronto com a morte, da juventude à velhice, tão caros ao *western*, com certa sutileza. Porém, sua presença é notável, agindo mais como um contraste frente às incertezas de Bell até a cena do acidente, onde tomou o centro das atenções. Em consequência, a cena final ganhou um novo peso, acrescido pela constatação de que nem Chigurh — o mais próximo dessa violência inflexível e excessiva — está a salvo. Segundo Erin K. Johns, os personagens masculinos estão situados em um espaço "no qual os homens estão perdidos nos papéis tradicionais da lei no oeste e as mulheres resistem a esses sistemas e leis masculinas"[81] e, considerando impacto de Carla Jean no rastro de violência de Chigurh e a indiferença de Loretta em relação as inquietações de Ed Tom, a definição da autora é bastante pertinente.

7. Aporia trágica: contemplação e memória

Por meio de um debate em torno das expectativas e subversões da obra, discutiremos transformações específicas, advindas da tradição trágica e do hibridismo hollywoodiano. Consideramos que a experimentação de múltiplos gêneros em *Onde os fracos* advém, principalmente, das influências do *western* enquanto gênero, da concepção trágica dos personagens na obra de Cormac McCarthy e das experimentações dos diretores em diversos gêneros em suas carreiras.

[79] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 211.
[80] Ibidem, p. 212. "Reaffirms the film's commitment to presenting death as an unyielding and excessive presence".
[81] Ibidem, p. 139. "The male characters cope with a vastly changing gendered landscape: one where men are lost to the traditional roles of the law and women resist those masculine systems and laws".

Aqui argumentaremos a favor de uma característica da tragédia como *tipo* e não apenas como gênero. Entendemos que a tragédia atuou de duas formas no filme: como categoria genérica combinada ao *western* e outros gêneros e como uma espécie de difusor. A tragédia não delimitou essa narrativa audiovisual como um gênero, mas foi presente na organização de suas convenções. Apesar de ordenar certas características semelhanças, entendemos, nessa perspectiva, que a definição de *modo* seria uma influência muito mais dominante do que uma reincidência genérica dispersa — ou mesmo um gênero consolidado disputando espaço com outro —, assim, a classificação de *westerns* de tipo trágico nos é mais adequada.

Moretti defendeu que "o poder simbólico da forma trágica é inversamente proporcional ao poder real do Estado" de forma que uma determinada visão de mundo, trágica portanto, na qual a "noção de conflito" atua "como algo que leva inevitavelmente a uma crise e da *crise como o momento da verdade*"[82]. Em seguida, reforçando a presença de uma aporia trágica nos escritos de Tchekhov, o crítico italiano afirmou que

> Peça após peça, quando os personagens se aproximam de um "momento de verdade" a seu próprio respeito, recolhem-se imediatamente, aterrorizados, para o ritmo anestesiado do cotidiano. É como se o peso da tradição narrativa russa tornasse impossível a Tchekhov conceber a tragédia como forma distinta. Com um golpe marcial brilhante — a impossibilidade da tragédia moderna é a maior tragédia moderna — ele transformou o seu problema numa solução viável. [83]

O mesmo recurso foi utilizado por McCarthy (e pelos Coen) na concepção da história de Ed Tom, tanto em relação a tradição do *western* e da tragédia quanto nas narrativas dos personagens.

Topolnisky apontou que a subversão de expectativas em *Onde os fracos* se deu através de Bell e sua "iconografia conflitante"[84] para com o *western* mais tradicional. No entanto, para a autora, a associação da obra — e do trabalho de McCarthy de modo geral — a uma classificação de "anti-*western*" não auxiliou em um melhor entendimento das relações do material com o gênero, pois "nenhum trabalho pode ser puramente fiel ou puramente crítico"[85] às convenções. Concordamos com essa posição, visto que existe um processo de tradição seletiva muito impositivo no faroeste, pronto a destacar obras não hegemônicas a partir de outras classificações que são, por sua vez, imbuídas de um valor artístico e, principalmente,

---

[82] MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2007, p. 297. Grifos no original.
[83] Ibidem, p. 300.
[84] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 121.
[85] Ibidem, p. 121.

moral distintos. A autora também destacou que a obra não intentou ser uma paródia do *western*, apesar de utilizar de uma iconografia cultivada em toda a história do gênero[86]. Todavia, sua proposta sombria, "brusca e reflexiva"[87] carregou todo o peso de uma visão de mundo, similar ao que apontamos sobre as obras de Ibsen.

Bell tem uma relação conturbada com o pai, referenciada logo no início do filme, e explorada de passagem em sua conversa com Ellis e no relato dos sonhos para Loretta. Na lembrança de gerações anteriores — e a realização de que é, hoje, mais velho do que seu pai jamais foi — o xerife recém aposentado apenas remete a um debate bastante influente no livro, mas que não afeta sobremaneira a composição de um personagem complexo, em constante diálogo com a tradição e a inovação do gênero nos dias de hoje. Ele faz parte dos muitos "homens que viveram demais" na história do *western*, mas a sua introspecção propõe novos debates a partir de sua relação com a narrativa consciente de seu tempo. Dennis Cutchins defendeu que o filme utilizou da mesma força motriz que impulsionou a tragédia grega[88].

Peebles também ressaltou[89] a falta de um clímax comum a muitos *westerns*: o embate final entre o protagonista e o antagonista. Sobretudo considerando que a narrativa se desenvolve a partir de perseguições entre os personagens. A análise feita por Aumont *et al* pode servir a presente exposição sob efeito comparativo:

> O *gunfight* final dos *westerns* corresponde a regras muito estritas que devem ser respeitadas, caso não se queira que o público julgue a situação inverossímil ou o diretor muito desenvolto. Ora, nada explica, nem no *western* nem na realidade, que o herói deva avançar sozinho pelo meio da rua principal e esperar que seu adversário saque a arma[90].

O *cut to black*[91] após a narração de Bell acaba por deixá-lo mais desorientado, e o acidente de carro entre Chigurh e um motorista anônimo abala, mesmo que momentaneamente, a aura intocável do assassino. Talvez de maneira ainda mais excepcional, um dos principais personagens, Moss, é morto fora de cena. A progressão reverbera outros filmes do gênero, notadamente *Pistoleiros do entardecer*.

De modo geral, a aporia não se reduz, embora tenha uma predominância, a Ed Tom. É possível alargar esse conceito para Wells e Carla Jean, por exemplo. Essa característica formal

---

[86] Cf. KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 121.
[87] Ibidem, p. 122.
[88] Ibidem, p. 156.
[89] Ibidem, p. 134.
[90] AUMONT, Jacques *et al*. **A estética do filme**. Campinas: Papirus. 2018, p. 141-142.
[91] "Corte para o preto", em uma tradução livre. Transição audiovisual para designar uma mudança abrupta de um quadro para outro totalmente preto.

da tragédia, aqui entrelaçada as convenções do faroeste, torna-se uma constante narrativa. Tais personagens estão em uma estase profissional ou social, impedidos por uma determinação mais ampla, representada diretamente por Chigurh, mas fruto de um tempo histórico bastante particular, cujos primeiros traços são feitos pela narração de Bell logo no início. Segundo Aumont *et al*, "qualquer história particular cria seu próprio universo diegético, mas, ao contrário, o universo diegético (delimitado e criado pelas histórias anteriores — como é o caso em um gênero) ajuda a constituição e a compreensão da história"[92]. Um debate candente acerca do filme se desenvolveu em torno de classificações genéricas. Os Coen utilizaram de termos como "perseguição, horror, comédia, faroeste e *noir*" para descrever o filme[93].

Concentrando-nos no faroeste, os aspectos iconográficos foram analisados por Topolnisky por conta de seus "tropos e símbolos conectados à identidade regional"[94], considerando também a aridez do velho oeste, que, combinada com a falta de estruturas arquitetônicas mais específicas a determinados lugares, torna o uso de chapéus, armas, coldres e botas como umas das "poucas posses que marcam uma identidade"[95]. Nesse sentido, chapéus no estilo *cattleman*[96] e armas como o Colt 45 e a Winchester 73 tornaram-se famosas, sendo a última também o título do filme de 1950 dirigido por Anthony Mann estrelando James Stewart, na primeira de uma frutífera relação profissional entre ambos. Além disso, a marca das botas Larry Mahan, criada pelo caubói homônimo e utilizada por Moss no filme foi objeto de um documentário chamado *The great american cowboy*[97] (Kieth Merrill, 1974). "As botas do caubói projetam todo o romanticismo associado a imagem do caubói mais explicitamente do que qualquer outra peça de vestuário do *western*"[98], afirmou DeLano. Topolnisky apontou que não apenas Moss usa botas de caubóis, mas quase todos os personagens, incluindo figurantes[99]. Ademais, mesmo sem nenhuma de suas roupas após a alta do hospital, Moss manteve as botas.

---

[92] AUMONT, Jacques *et al*. **A estética do filme**. Campinas: Papirus. 2018, p. 115.
[93] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 111.
[94] Ibidem, p. 112.
[95] Ibidem.
[96] "Homem do gado", em uma tradução livre.
[97] "O grande caubói americano", em uma tradução livre.
[98] DELANO, Sharon. 1981. "The History of the Cowboy Boot." em Idem. **Texas Boots**. Londres: Penguin Books. 1981, p. 12–35 *apud* KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 118.
[99] Ibidem.

Imagem 46. Moss volta à loja de departamento.

John Cant defendeu que a narrativa pode ser mais bem entendida por meio do estudo de seu hibridismo. O autor destacou o romance/filme de crime, orientado por meio de uma iconografia comum: "carros, armas automáticas, quartos de motel, escritórios corporativos etc." e as obras de Raymond Chandler, Dashiel Hammet, James Ellroy. Em seguida, o crítico pontuou a influência do *western* por sua geografia e história "mítica"[100]. Por sua vez, Jason Landrum, afirmou que *Onde os fracos* é "ostensivamente um mistério"[101], em uma alusão a perseguição distanciada de Ed Tom, como um detetive que ao mesmo tempo em que procura, não quer realmente encontrar. Conforme ressaltamos na análise, não apenas convenções narrativas do *noir* se fizeram presentes, mas as composições do filme como um todo tiveram influências genéricas, sobretudo nas sequências envolvendo conflito armado.

8. Conexões genéricas: diálogos com a filmografia dos Coen

Apesar de dedicarmos a análise, prioritariamente, à *Onde os fracos não têm vez*, também consideramos aspectos recorrentes na filmografia dos Coen e o hibridismo inerente em seu *corpus* como um fator decisivo em seus processos criativos. Dessa forma, apresentaremos paralelos entre o filme analisado e outras obras dos diretores. Em relação a trabalhos posteriores, destacamos como o filme de 2007 foi o primeiro de experimentações recentes dos Coen com o *western*: *Bravura indômita* se tornou o faroeste de maior bilheteria dos EUA em

[100] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 56.
[101] Ibidem, p. 213.

mais de duas décadas e a antologia *A balada de Buster Scruggs*[102] tratou de uma série de motes do gênero, dialogando, inclusive, com a "unidade política" de *No tempo das diligências* em sua última história, *The mortal remains*. Além disso, o próximo projeto de um dos diretores, Joel, será uma adaptação da tragédia *Macbeth*, adicionando mais uma experiência do cineasta com o gênero trágico.

Royal Brown e Christopher Sharrett afirmaram que tanto o livro quanto o filme apresentaram "algo semelhante a puro niilismo"[103]. Atribuições de niilismo ou ideias niilistas são recorrentes no trabalho dos diretores, no entanto, é importante destacar como os próprios filmes postularam um caráter de consequências no mundo, seja literalmente no diálogo, ou através da ação, como no caso de Ed Tom em *Onde os fracos*. Apesar de por vezes refletirem sobre um presente de situações inescapáveis, os filmes dos diretores podem ser observados por outro ponto de vista (como o indicado pelo jovem rabino de *Um homem sério*): como o desvelar de uma situação que só pode nos parecer absurda, inescapável e sem sentido porque existe uma ideologia que promove que outras opções que não a hegemônica só podem ser classificadas com essas características.

Em *Onde os fracos* os autores justapõem ícones associados ao *western* (os chapéus, as botas e as pistolas) a outros mais associados ao oeste moderno como os trailers e motéis, drogas farmacêuticas, telefones e caminhonetes; Moss não utiliza um cavalo para se movimentar durante a perseguição e sim uma variedade de táxis. Além disso, Moss frequentemente foge de Chigurh e Ed Tom, assentando a sua posição *entre* os dois personagens. Tyrer e Nickell ressaltaram que Moss age heroicamente em certos momentos, porém se mantem boa parte do filme ferido e até mesmo hospitalizado[104]. Os autores também pontuam que nem mesmo o protagonista possuiu muitas passagens heroicas: a cena mais emblemática da derrota de Bell — um vislumbre de sua aposentadoria — se deu no quarto de motel quando o xerife não encontra Chigurh e se sente *aliviado*. Existe aqui uma proposta de esvaziamento dos ideais mais tradicionais do *western*, todavia não deixa de ser um relato íntimo da derrocada de um homem do oeste, ainda que pitoresco.

---

[102] O uso de nomes pessoais em títulos de *westerns* são relativamente comuns (Jesse James, Robert Ford, Billy *the kid*, Jeremiah Johnson etc.) por conta de sua função de apresentação à narrativa de heróis masculinos e propaganda da obra como um todo. Do mesmo modo, a associação de algumas figuras históricas com o gênero também são fatores significativos para a promoção das obras. Moretti apontou que essa convenção começou a se popularizar nos romances como um todo a partir de 1815 com a ascensão de romances históricos Cf. MORETTI, Franco. **Distant Reading,** p. 200.

[103] BROWN, Royal; SHARRETT, Christopher. "No Country for Old Men: pro & Con Reviews of Hollywood's 'Best Picture of the Year.'" em **Cinéaste**, vol. 33, n. 3, 2008, p. 8–13 *apud* KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 74. "Go out and meet something akin to pure nihilism".

[104] Cf. KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 89.

Landrum afirmou que *Gosto de sangue*, o primeiro longa metragem dos irmãos, "não diferencia" entre uma abordagem de alta cultura ou baixa cultura[105]. O autor também comentou sobre o uso de excessos como recursos estilísticos por parte dos diretores, tornando os rótulos de cineastas "independentes" ou "artísticos" incompatíveis com os seus trabalhos[106], algo que Stephen Harvey *et al* denominou como um aparente "virtuosismo vazio"[107]. Isso seria um fator determinante para uma característica pós moderna na obra dos diretores? A construção social do que é *alta* ou *baixa*, *independente* ou *artístico* também tem seu impacto. Retomando o argumento de Ursula Le Guin acerca da crítica de literatura de fantasia[108], parece-nos que redefinir os critérios de avaliação de determinadas obras levaria a uma reavaliação de todo o campo acadêmico, um empenho que encontra resistência nos segmentos mais conservadores da crítica. Entretanto, a recepção de *Onde os fracos* seguiu um caminho diferente, tecendo relações entre o romance e o filme para destacar, sobretudo, a fidelidade da adaptação.

Ainda assim, Landrum buscou certas recorrências dos Coen na obra, como o uso de sotaques e dialetos locais, ambientações hostis e, em um nível mais técnico, a filmagem de diversas cenas com a câmera em movimento. Tais escolhas, "excessivamente calculadas"[109], foram utilizadas para uma abordagem distanciada de seus personagens, cujos protagonistas "sempre terminam em um tipo de miséria cômica ou trágica"[110]. Apesar de *Onde os fracos* marcar uma transição no trabalho dos diretores, especialmente por conta da abordagem escolhida para a adaptação, o autor defendeu que o filme é "o mais brutal" da carreira dos Coen. Welsh também ponderou sobre uma possível "virada pós-moderna" no filme, destacando a sua habilidade de comentar acerca de outras obras contemporâneas do *western*, concentrando-se sobre a forma do gênero, especialmente no caso de Bell[111]. Contudo, defendemos que o filme — e qualquer outra obra de arte — não precisa, necessariamente, escolher entre a articulação de uma estética e um comentário sobre uma forma. Todo *western* não é apenas um filme *western*, isto é, uma ideia autônoma, mas faz parte de uma cultura em específico, sob determinações específicas. Dessa maneira, *Onde os fracos* pode ser utilizado para articular uma

---

[105] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 203.
[106] Ibidem, p. 203.
[107] HARVEY, Stephen *et al*. "The 21st New York Film Festival" em **Film Comment** n. 6, vol. 19. 1983, p. 67 *apud* PALMER, R. Barton. Idem, p. 29.
[108] A autora argumentou em favor de uma inclusão da literatura de fantasia no cânone da disciplina do inglês (aqui como os estudos da literatura e da língua inglesa). Segundo Le Guin, os críticos "têm medo de dragões" pois o reconhecimento da literatura fantástica viria, necessariamente, junto de uma redefinição da própria literatura, o que, segundo ela, encontra resistência na academia. Cf. LE GUIN, Ursula K. **The wave in the mind**: talks and essays on the writer, the reader, and the imagination. Boston: Shambhala. 2004. E-book.
[109] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 207.
[110] Ibidem, p. 211.
[111] Ibidem, p. 76.

resposta tanto aos gêneros quanto a cultura aos quais está relacionado. As duas funções não são excludentes. Nem uma delas é mais avessa ao contemporâneo. Como afirmamos anteriormente, o *western* surge como uma reimaginação desde a sua gênese e, portanto, tece comentários e críticas a sua forma e ao seu tempo desde suas obras iniciais. Esse não é exclusivamente um fenômeno contemporâneo, revisionista ou pós moderno.

Onde os fracos não têm vez marcou o primeiro filme dirigido pelos Coen que não foi concebido como ideia original dos cineastas, apesar dos mesmos assinarem o roteiro de todo modo. Joel Coen já havia citado em entrevistas que gostaria de fazer um *western* "de maneira séria"[112]. Em relação a isso, Rothermel identificou certas "afinidades" entre os filmes dos Coen e os romances de McCarthy e, em um estudo mais dedicado ao trabalho dos diretores, ligações entre Chiguhr e os vilões Loren Visser (*Gosto de sangue*), Eddie Dane (*Ajuste final*, 1990) e Gaear Grimsrud (*Fargo: uma comédia de erros*)[113]. Em outra conexão entre o trabalho anterior dos diretores e *Onde os fracos*, Joel Coen destacou que em *Gosto de sangue* o Texas foi retratado como "algo preservado em lendas, uma coleção de histórias e mitos"[114], uma abordagem muito similar ao Texas rememorado por Ed Tom. Rothermel também destacou o trabalho do cinematografista Roger Deakins, por conferir beleza e horror no ambiente mundano em *Onde os fracos*[115]. O autor identificou alusões de Bell à violência como reflexo de uma condição econômica em passagens do livro, algo não tão evidente no filme, apesar de versões anteriores do roteiro conter mais cenas que tratam dessa questão[116]. Característica, também, do gênero tragédia e de alguns *westerns* que falam sobre o destino da nação EUA de forma mais proeminente, dentre os quais iremos explorar mais detidamente no capítulo seguinte.

Aumont *et al* defendeu que um filme pode incorporar outros filmes por meio de citações diretas ou indiretas, escolhendo "como tema as épocas históricas e os pontos de atualidade a respeito dos quais já existe um "discurso comum" e, dessa maneira, "finge submeter-se à realidade, enquanto só tende a tornar sua ficção verossímil", transformando-se em "veículo para a ideologia"[117]. Esse movimento é comum ao gênero, mas a sua abordagem consciente, seja por meio das convenções ou de seus excessos, pode configurar formações importantes para o desenvolvimento do meio audiovisual como um todo.

---

[112] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 155.
[113] Ibidem, p. 195.
[114] CIMENT, Michel; HUBERT, Niogret. "Interview with Joel and Ethan Coen." em ALLEN, W.H (ed.). **The Coen Brothers**: Interviews, Jackson: University Press of Mississippi. 2006, p. 26 *apud* KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 163. "Something preserved in legend, a collection of histories and myths".
[115] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 195.
[116] Ibidem, p. 196-198.
[117] AUMONT, Jacques *et al*. **A estética do filme**, p. 106.

Visamos investigar esse “campo de produção” mais profundamente, cujos limites e pressões do período “clássico” do gênero — em seu estágio de maior sucesso econômico e de crítica — ainda persistem, de uma maneira ou de outra, influenciando obras relacionadas ao pastiche, farsa ou tragédia, em obras no cinema, na televisão e em outras formas, bem como na cultura e na política contemporâneas.

Capítulo III - Desdobramentos sócio históricos: reflexos e influências culturais

> "Por mais de um século, nós contamos com *westerns* para nos ensinar sobre nossa história e para refletir sobre a nossa política corrente e nosso lugar no mundo. Nós podemos ter problemas ao perder esse espelho agora, especialmente porque não gostamos justamente do que vemos nos encarando de volta".
>
> Michael Agresta, *How the Western Was Lost (and Why It Matters)*

9. Campo de produção do *western* trágico: alguns apontamentos

Apresentaremos aqui uma espécie de campo de produção do gênero no contemporâneo através de percursos históricos e exames pontuais de obras no cinema, na televisão (incluindo serviços de *Subscription Video on Demand*[1]) e outras formas culturais. Dados coletados e expostos sob a forma de tabelas, mapas e gráficos — sobretudo acerca do mercado de *westerns* — também nos auxiliarão na análise. Estudaremos como faroestes contemporâneos tendem a dialogar extensivamente com a história do gênero e exacerbar o movimento trágico explorado anteriormente, principalmente no que se refere a aspectos culturais tradicionais dos EUA. Em relação ao que denominamos como "*western* trágico", destacamos como suas ideias tendem a ver o gênero sob uma ótica distinta, aumentando demasiadamente o peso dos obstáculos (será por uma tentativa de sobrevivência através dos excessos?) em um esforço de unir o presente político com as suas bases formais mais convencionais. Todavia, é importante ressaltar que

> A experiência trágica, no entanto, por causa da sua importância central, comumente atrai as crenças e as tensões fundamentais de um período, e a teoria trágica é interessante principalmente nesse sentido: por meio dela compreendemos muitas vezes mais a fundo o contorno e a conformação de uma cultura específica[2].

Aumont *et al* afirmaram que "o verossímil de um filme deve muito, portanto, aos filmes anteriores já realizados: será considerado verossímil o que já se viu em uma obra anterior"[3]. No entanto, os filmes que retratavam um herói *western* tradicional, colono de moral impecável, justo, sem falhas, ficaram no passado — as incursões de maior sucesso certamente. Nesse momento em específico, o verossímil ocorria "graças a sua recorrência em um certo número de

---

[1] "Assinatura de vídeo sob demanda", em uma tradução livre. Popularizaram-se como plataformas de *streaming* no Brasil após a chegada da *Netflix* ao Brasil em 2011.
[2] WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**, p. 69.
[3] AUMONT, Jacques *et al*. Idem, p. 143.

filmes dessa época" e seu sucesso não se devia à sua verossimilhança, mas sim "a sua verossimilhança que se deve a seu sucesso, que pode ser provavelmente analisado em termos de ideologia (e não em termos de realidade)"[4]. "Não, senhor. Este é o oeste, senhor. Quando a lenda se torna fato. Publique a lenda", afirmou Maxwell Scott (Carleton Young) em *O homem que matou o facínora*. Todavia, mesmo a "lenda" ficou cada vez mais difícil de ser sustentada, tornou-se inverossímil nos dias de hoje. Essa dissociação entre gerações e culturas é fundamental para o conceito de *estrutura de sentimento*, no qual um processo cultural ativo acaba por transformar relações entre forma e sociedade. Desse modo, o período "reflexivo" e crítico do *western* persistiu como a sua forma de maior sucesso nos últimos anos — apesar de seus aspectos conservadores mais homogêneos sempre estarem à espreita — ao utilizar de uma influência trágica para promover uma mudança em suas estruturas formais, ressignificando a figura do caubói, do amplo território, da relação com os indígenas estadunidenses e o que representa exatamente a civilização e a barbárie.

Moretti ofereceu uma alternativa a questões de transformações das formas que pode nos servir — pelo menos a princípio — para a análise da forma atual do *western*

> Este "caminho das formas do nascimento à morte" pode, entretanto, ser explicado de outro modo, em que o essencial não é tanto a relação entre forma "jovem" e forma "velha", mas, sim, a relação *entre forma e história*. Um gênero literário perde o seu valor artístico — e dispara, então, a hora do gênero rival — quando a sua forma interna não está mais em condição de representar os aspectos mais significativos da realidade contemporânea. Neste ponto, podem acontecer fundamentalmente duas coisas: o gênero renuncia à própria forma sob o choque da realidade, acabando por desintegrar-se, ou dá as costas à realidade em nome da forma, se tornando, assim, tedioso epígono[5].

No entanto, o faroeste subsiste de ambas as formas, da renúncia à forma, como em *Onde os fracos não têm vez*, embora recusando a desintegração; ou da renúncia à realidade — ainda que seja um termo discutível: de qual realidade estamos tratando? — como em *O cavaleiro solitário* (*The lone ranger*, Gore Verbinski, 2013)[6], que, apesar do retorno abaixo do esperado, configura-se como uma das maiores bilheterias do gênero nas últimas duas décadas[7] . Ou seria

[4] AUMONT, Jacques *et al*. Idem, p. 144.
[5] MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**, p. 33. Grifo no original.
[6] O último dos grandes *blockbusters* do gênero, *O cavaleiro solitário* teve um orçamento de 215 à 250 milhões de dólares, cerca de 150 milhões de dólares para a divulgação e distribuição ao redor do globo e rendeu pouco mais que 260 milhões de dólares em bilheteria combinada (doméstica e internacional). Cf. GRASER, Marc. "Disney, Jerry Bruckheimer See 'Lone Ranger' as New Genre-Bending Superhero" em ***Variety***, 25 de junho de 2013. Disponível em: https://variety.com/2013/film/news/disney-jerry-bruckheimer-see-lone-ranger-as-new-genre-bending-superhero-1200501501/ . Acesso em: 07/12/2020.
[7] Ver tabelas 3 e 4.

esse mais um argumento a favor de seu desaparecimento dos *blockbusters*[8]? *Django livre* (*Django unchained*, 2012) e *Os oito odiados* (*The hateful eight,* 2015), ambos dirigidos por Quentin Tarantino, são alguns dos faroestes com orçamentos mais robustos nos últimos anos, no entanto, parecem pertencer mais ao regime de exceção, mais próximos a celebridade e consistente retorno financeiro do diretor, do que a popularidade do gênero atualmente. Essa fase de transição — e não de desintegração — ainda está em desenvolvimento, mas as incursões e um evidente hibridismo com o gênero dominante aparecem com uma força maior do que antes. Esse fenômeno de convergência pode ser visto à luz de uma mudança mais geral, como consequência de relações sistêmicas. Portanto, é necessário ir além. Utilizaremos de uma análise mais detida do campo de produção cultural atual para senão fornecer interpretações aprofundadas, talvez incitar novos questionamentos e caminhos para o estudo do gênero.

Retomando Williams, argumentamos que assim como para a tragédia moderna, "devemos ver essas posições como elementos de uma nova estrutura de sentimentos, para a qual, no entanto, foi necessária uma longa e profunda preparação"[9]. Notadamente, as obras faroestes de tipo trágico refletem sobre essa mudança de *estrutura de sentimento* de maneira direta: seu conteúdo se aproxima do estilo das narrativas do passado, focando em suas perspectivas de dissolução. Em oposição à vertente do gênero com um maior número de cenas de ação e aventura (corridas de cavalo e diligências, confrontos armados entre colonos e indígenas, tiroteios entre caubóis em diversas *boomtowns*[10]), o tipo trágico, assim como as obras vinculadas ao "gênero sério", costumeiramente não é feito de "grandes cenas"[11]. Em seu lugar, observamos uma série de "episódios [em] que não ocorre algo relevante[12]" no grande esquema das coisas: boa parte da narrativa de *Onde os fracos* acompanha um xerife que não confronta diretamente a violência do seu espaço, por exemplo. Esse retrato do cotidiano nas obras envereda para um realismo crítico das condições de vida no oeste (passado ou contemporâneo), nas quais não se busca uma relação próxima das "sensações" propostas por Nash. Aqui, o xerife Bell nem poderia ser mais incisivo, pois ele foi decisivamente "ultrapassado", portanto seu

---

[8] Filmes de grande orçamento e com projeção de grande bilheteria. Para uma discussão dedicada à *O cavaleiro solitário* e o futuro dos *westerns* cf. AGRESTA, Michael. "How the Western Was Lost (and Why It Matters)" em **The Atlantic**. 24 de Julho de 2013. Disponível em: https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2013/07/how-the-western-was-lost-and-why-it-matters/278057/ Acesso em: 07/12/2020.

[9] WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**, p. 49.

[10] Terminologia atribuída à comunidade/cidade que se desenvolve por meio de um rápido crescimento populacional e econômico, muitas vezes associado a exploração de recursos naturais. Locais que receberam esse tipo de classificação durante a expansão ao oeste estadunidense foram diversas vezes retratados em *westerns*, como em *Tombstone: a justiça está chegando* (*Tombstone*, George P. Cosmatos, 1993).

[11] MORETTI, Franco. "O século sério" em **A cultura do romance**, p. 826.

[12] Ibidem, p. 823.

ritmo é definido pelas limitações de suas possibilidades de ação e de seu eu envelhecido. Apesar de se organizar a partir de um comprometimento de diversas formações, o *western* trágico aposta no choque das convenções por meio de propostas mais realistas — aqui, de novo, estamos falando mais sobre uma questão de verossimilhança fílmica do que uma representação objetiva da realidade —, possibilitando um estreitamento entre a forma consolidada e a cultura em transformação.

Seria então a mudança geracional um fator decisivo para o declínio do *western?* Segundo Moretti, o desaparecimento de um gênero está relacionado à sua recepção: "se um grupo inteiro de gêneros sai de repente e por completo de cena, a explicação mais verossímil é que saíram de cena antes e mais do que os livros, *os seus leitores*[13]". O fato de que os espectadores da era de ouro do *western* — e, portanto, de uma geração sob maior influência do gênero — constituam um número menor nos dias de hoje pode oferecer algum tipo de argumento em favor da queda do gênero[14], mas não explica a questão como um todo. Ou, talvez, uma espécie de nostalgia à ideia de unidade política dos filmes do passado? No filme *O romance de Murphy* (*Murphy's romance*, Martin Ritt, 1985), Murphy Jones (James Garner) responde a um convite para o cinema da seguinte maneira: "Eu não vou ao cinema desde que o Duke morreu"[15]. Em relação às transformações geracionais do faroeste, utilizamos do processo de estabilização elaborado por Moretti em seu estudo sobre os gêneros literários do século XIX:

> em um determinado momento, uma *desestabilização* particularmente nítida dá vida a uma geração de contornos bem definidos, que ocupa o palco por 20-30 anos, atraindo para a sua órbita indivíduos um pouco mais velhos ou um pouco mais jovens. No momento em que o processo biológico de envelhecimento impele esta geração à periferia do sistema cultural, se cria espaço para uma nova geração, a qual toma forma simplesmente porque *há possibilidade para isto*, quer se tenha ou não verificado uma *desestabilização unificante*. E assim por diante, geração após geração. Uma série regular emergiria, dessa forma, mesmo na ausência de causas especificas para cada geração: seria mais ou menos como dar corda em um relógio e, depois, vê-lo bater as horas enquanto durar corda[16].

Nesse sentido, as novas formações do *western* surgem tanto da desestabilização dos EUA e do sistema econômico capitalista como um todo, quanto pela direta — e, em certa

---

[13] MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Porto Alegre: Arquipélago editorial, 2008, p. 41. Grifo no original.

[14] Tyrer e Nickell desenvolveram um argumento semelhante em sua análise de *Onde os fracos*, sobretudo no uso de referências ao *western* tradicional e as suas histórias. Cf. KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 89.

[15] Duke é o apelido de John Wayne, nome artístico de Marion Robert Morrison, um dos mais importantes atores do gênero e de Hollywood.

[16] MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**, p. 43. Grifo no original.

medida, consequente — existência dessa possibilidade. Giovanni Arrighi analisou o desenvolvimento do capitalismo contemporâneo, entre constrições e expansões econômicas, observando tendências para o surgimento diversos tipos de "bolhas" [17]. No dia 13 de outubro de 2018, a BBC Brasil publicou uma reportagem intitulada "Aumento do número de sem-teto nos EUA é 'bomba-relógio'", alertando para o desenvolvimento da crise de moradia no país, uma das consequências do estouro da bolha imobiliária de 2008. A notícia terminou com uma frase de um morador de rua, chamado Tequila, dizendo: "Há muito pouca esperança. É uma situação extrema"[18]. Argumentamos que o que une os temas trabalhados pelo *western* de tipo trágico e o paralelo da "tragédia moderna" da reportagem é o desfalecimento da ordem estadunidense, cujo processo atual não garante o cumprimento do contrato social do sistema. Defendemos que esse tipo de formação artística questiona a crença na restauração da ordem através dos meios usuais: que a própria estrutura clássica do *western* representa ou representava. Nesse sentido, uma das principais características do *western* trágico é o diálogo intenso com certos temas de transição da cultura de seu tempo. Apesar de cristalizado em uma variação genérica específica, os desdobramentos desse novo panorama podem ser observados em várias partes do mundo, incluindo no presente momento do Brasil.

Desse modo

> encontramo-nos modulando nossa análise com uma consciência aguda da dor, e qualificando nossas projeções com as sugestões inevitáveis do perigo. Se não é fácil distinguir esses sentimentos dos gritos da própria ordem antiga, é ainda, contudo, impossível deixá-los de lado enquanto estivermos pensando e sentindo em mundo de pessoas reais[19].

Por meio da exposição e análise de dados quantitativos referentes ao *western* contemporâneo, dedicar-nos-emos a delimitação de seu campo.

---

[17] Cf. ARRIGHI, Giovanni. "The winding paths of capital": entrevista por David Harvey em **New Left Review** 56, março e abril de 2009, p. 90-93.
[18] BACHEGA, Hugo. "Aumento do número de sem-teto nos EUA é 'bomba-relógio'" em **BBC Brasil**, Outubro, 2018. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/geral-45809130. Acesso em 07/12/2020.
[19] WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo**. São Paulo: Editora UNESP. 2011, p. 97.

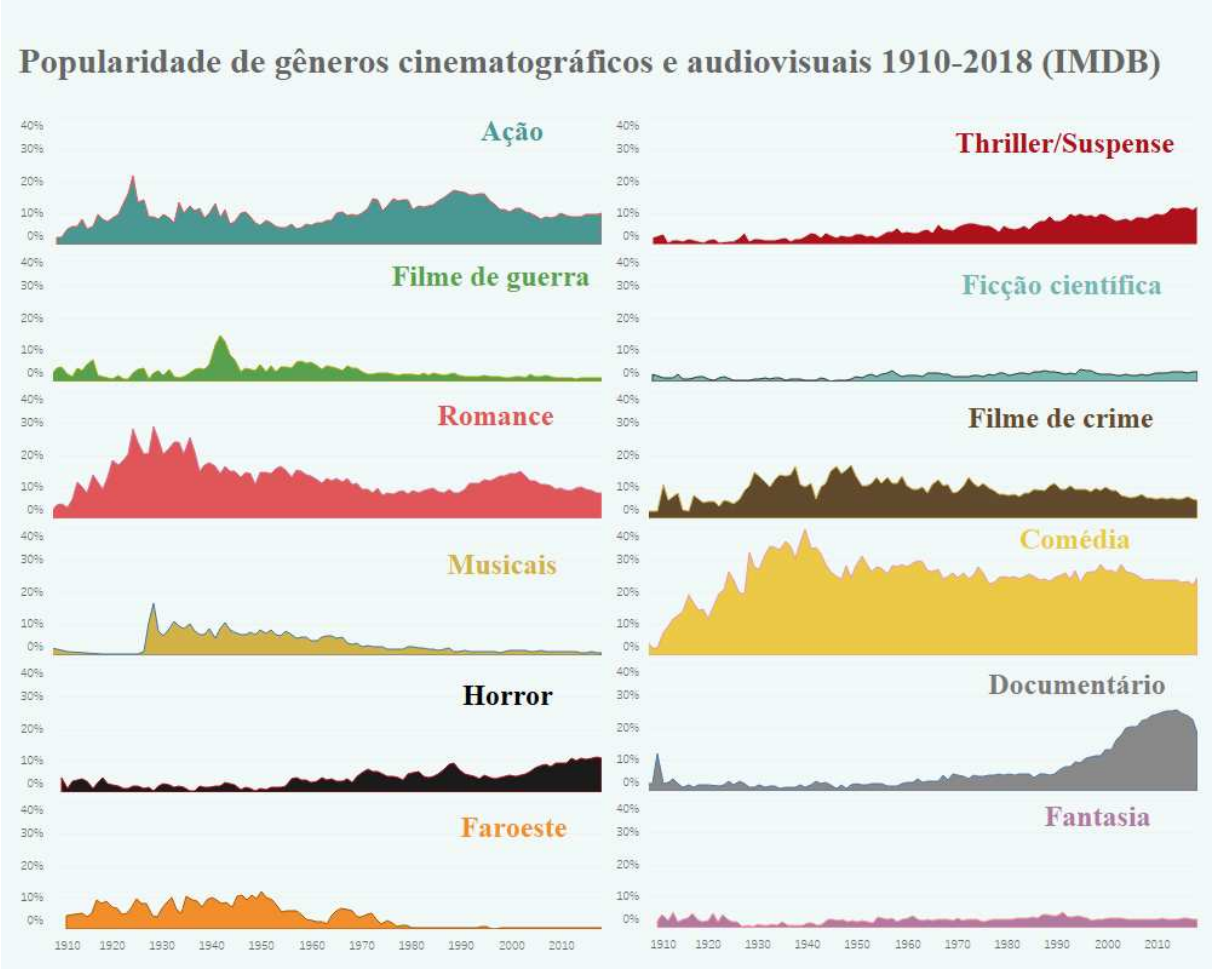

Gráfico 2. Popularidade de gêneros cinematográficos e audiovisuais a partir de indexações na *Internet Movie Database* (IMDB) — Eixo de 0% à 40% da porcentagem total[20].

A queda do *western* é evidente (assim como a do musical, por exemplo; dois dos gêneros de maior influência na era de ouro de Hollywood). No entanto, a diferença se faz ainda mais incisiva se compararmos a popularidade do *western* a partir de seu próprio eixo, isto é, em relação com a história do gênero em específico.

[20] McCREADY, Bo. "Film genre popularity: 1910-2018" em **Tableau public**, 15 de janeiro de 2019. Disponível em:https://public.tableau.com/profile/bo.mccready8742#!/vizhome/FilmGenrePopularity-1910-2018/GenreRelativePopularity Acesso em: 07/12/2020. Ver a base de dados disponíveis no *Tableau* para informações mais detalhadas.

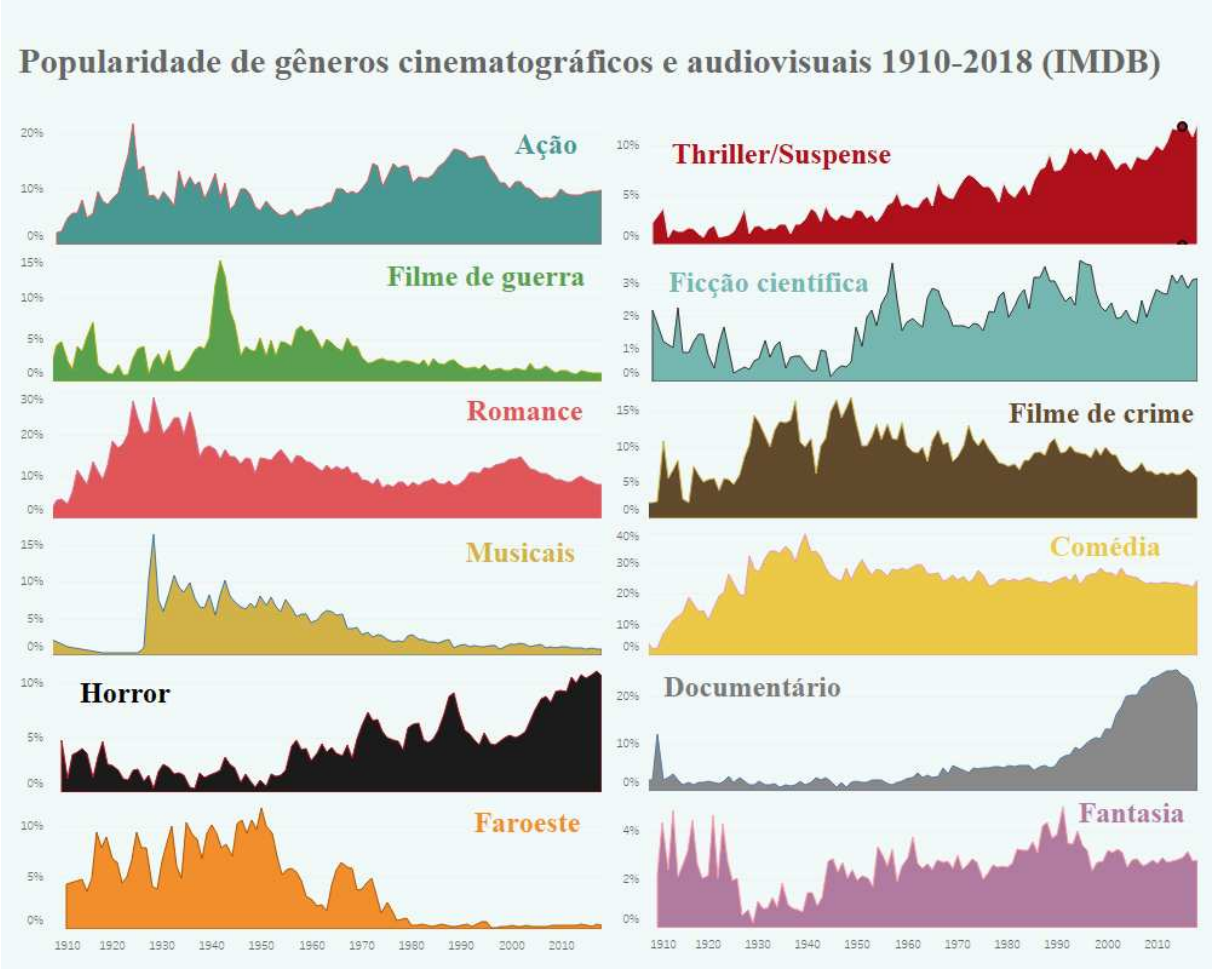

Gráfico 3. Popularidade de gêneros cinematográficos e audiovisuais a partir de indexações na *Internet Movie Database* (IMDB) — Eixo individual para cada gênero[21].

Para além do declínio, a progressão do gênero nas últimas duas décadas também apresentou variações irregulares:

[21] Ibidem. loc cit.

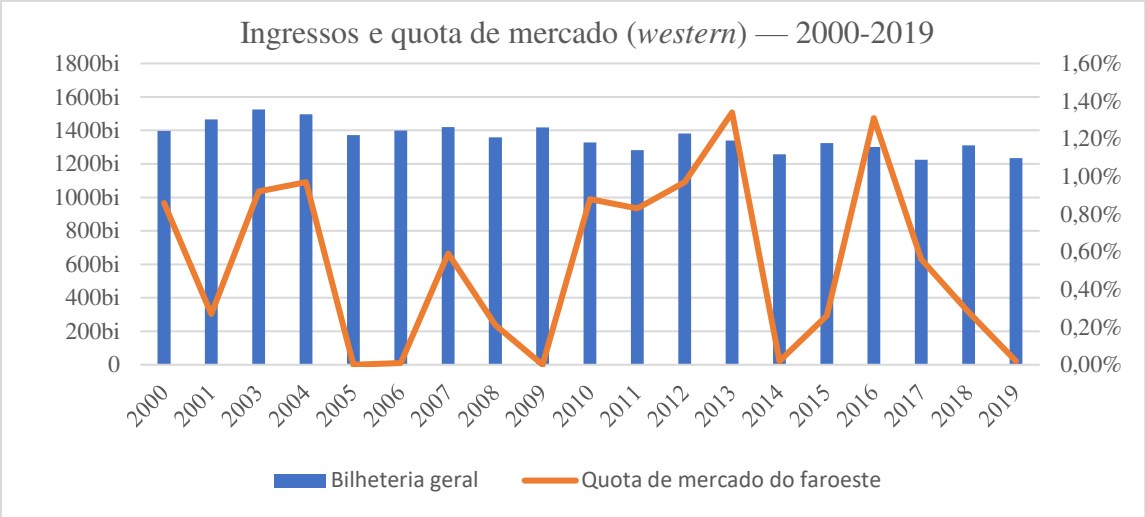

Gráfico 4. A bilheteria de faroestes – 2000-2019 [22].

O desenvolvimento do gênero nos últimos vinte anos (linha vermelha) foi marcado por flutuações severas na produção e recepção de filmes, sobretudo quando comparados a uma certa estabilidade dos outros gêneros combinados (barras azuis). Mesmo em seus anos mais rentáveis, o *western* correspondeu a menos de 2% da bilheteria combinada. No ano de 2000 o gênero possuía 0,86% de quota de mercado, já em 2019, o último ano de análise, marcou 0,02%, tornando a média do faroeste nos últimos 25 anos referente a 0,49%. Em contraste, os gêneros aventura e ação, líderes das bilheterias domésticas dos EUA, somaram mais de 20% do mercado cada um[23].

Um comparativo da cota de mercado no ano de 2000 e no ano de 2019 também apresenta a dimensão da pequena fatia que o *western* representou na escala geral de bilheteria.

[22] Ingressos vendidos por ano: 2000: 1.397.460.079; 2001: 1.465.880.389; 2003: 1.524.299.815; 2004: 1.495.647.988; 2005: 1.372.980.280; 2006: 1.398.738.283; 2007: 1.420.036.680; 2008: 1.358.041.408; 2009: 1.418.567.388; 2010: 1.328.549.021; 2011: 1.282.891.758; 2012: 1.380.913.845; 2013: 1.339.168.926; 2014: 1.257.482.265; 2015: 1.323.343.972; 2016: 1.301.639.761; 2017: 1.225.639.761; 2018: 1.311.690.007; 2019: 1.235.135.514. Quota de mercado por ano: 2000: 0,86%; 2001: 0,27%; 2003: 0,92%; 2004: 0,97%; 2005: 0,00%; 2006: 0,01%; 2007: 0,59%; 2008: 0,21%; 2009: 0,00%; 2010: 0,88%; 2011: 0,83%; 2012: 0,97%; 2013: 1,34%; 2014: 0,02%; 2015: 0,26%; 2016: 1,31%; 2017: 0,56%; 2018: 0,28%; 2019: 0,02%. Fonte: **The Numbers**. "Box Office History for Western". Disponível em: https://www.the-numbers.com/market/genre/Western. Acesso em: 07/12/2020. Não há dados para o ano de 2002. Informações referentes ao ano de 2020 sobre o faroeste ainda não foram atualizadas na base de dados **The Numbers**, portanto os resultados utilizados foram os de 2019.

[23] Cf. Fonte: **The Numbers**. "Market Share for Each Genre in 2000". Disponível em: https://www.the-numbers.com/market/genres. Acesso em: 07/12/2020.

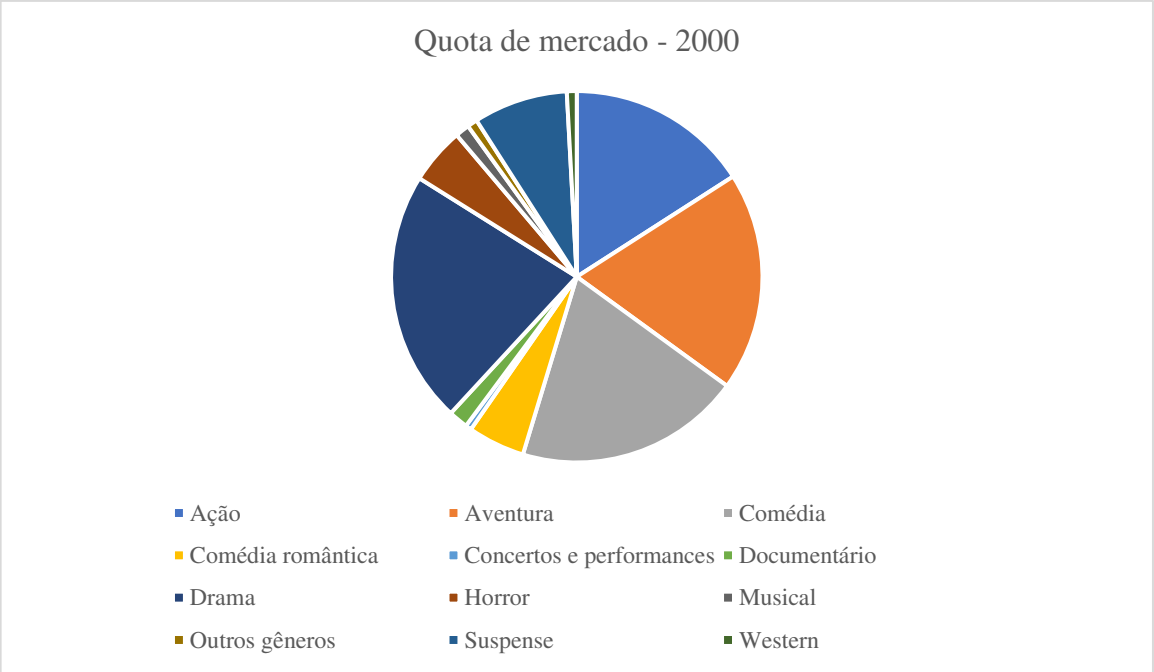

Gráfico 5. Quota de mercado do *western* no ano 2000[24].

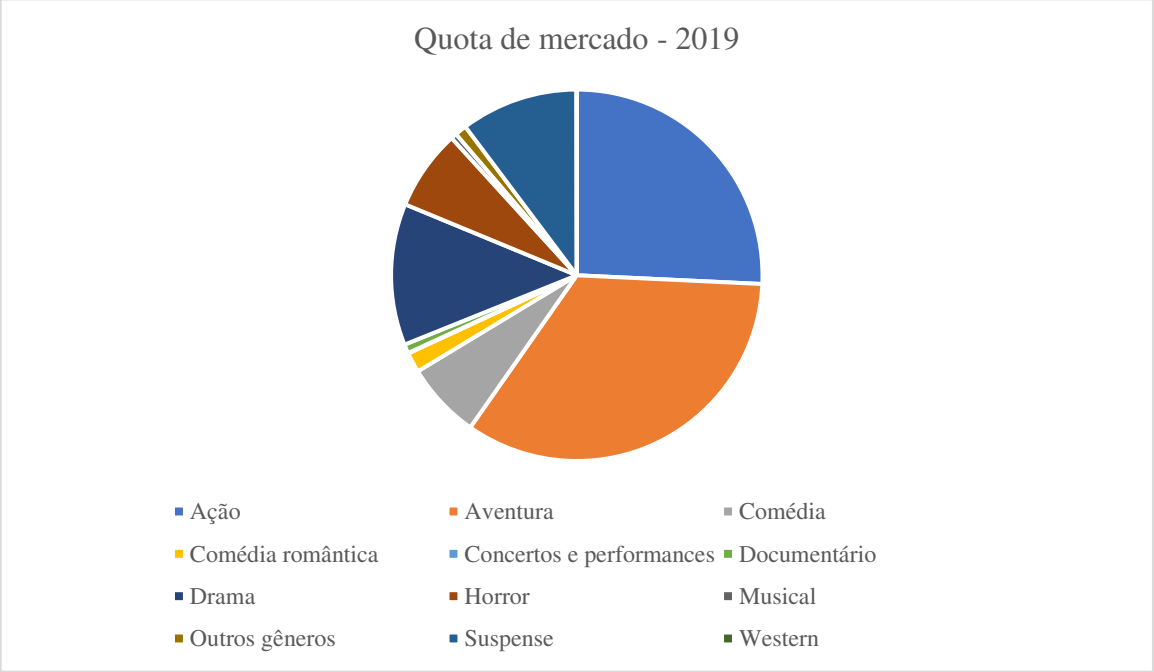

Gráfico 6. Quota de mercado do *western* no ano 2019[25].

[24] Dados: Ação: 15,92; Aventura: 19,08; Comédia: 19,69; Comédia romântica: 4,97; Concertos e performances: 0,52; Documentário: 1,69; Drama: 22,03; Horror: 4,91; Musical: 1,24; Outros gêneros: 0,88; Suspense: 8,21; Western: 0,86. Fonte: **The Numbers**. "Market Share for Each Genre in 2000". Disponível em: https://www.the-numbers.com/market/2000/genres. Acesso em: 07/12/2020.

[25] Dados: Ação: 25,75; Aventura: 33,97; Comédia: 6,63; Comédia romântica: 1,74; Concertos e performances: 0,04; Documentário: 0,78; Drama: 12,3; Horror: 6,99; Musical: 0,51; Outros gêneros: 1,02; Suspense: 10,22; *Western*: 0,02. Fonte: **The Numbers**. "Market Share for Each Genre in 2019". Disponível em: https://www.the-numbers.com/market/2019/genres. Acesso em: 07/12/2020.

Em relação à produção do *western* nas últimas duas décadas, destacamos as produções recentes que, apesar de pertencerem às maiores bilheteria do faroeste nas últimas décadas, não geraram um número expressivo de novas produções.

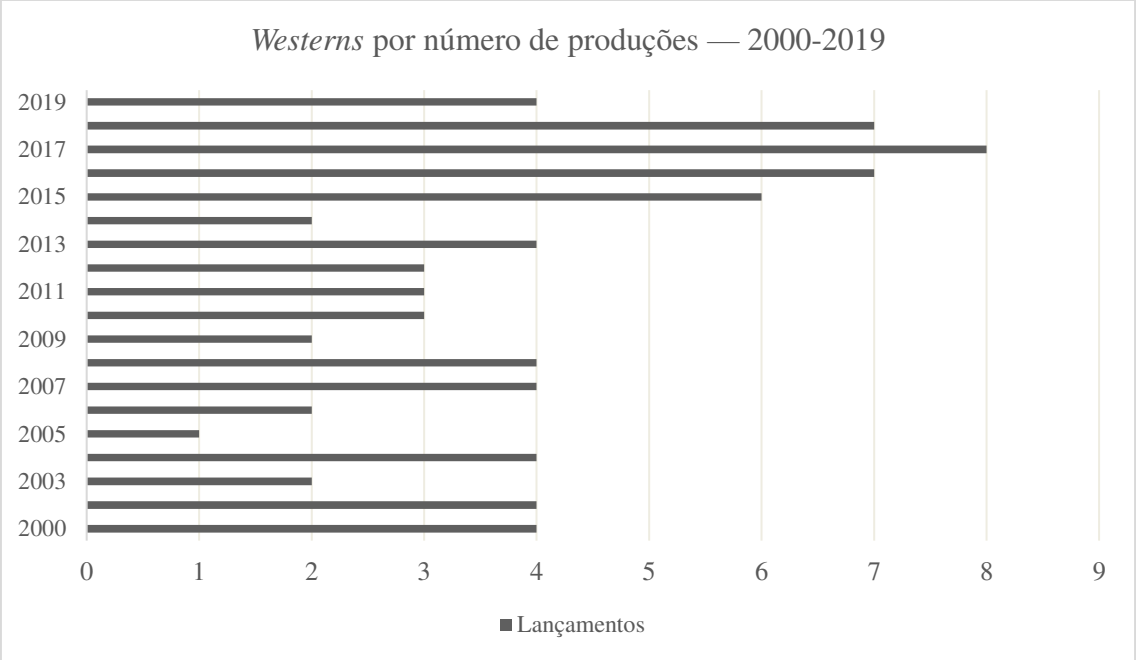

Gráfico 7. Número de lançamentos de *westerns* com informações de bilheteria 2000-2019[26].

Apesar do número baixo de produções, distante de uma produção bastante diversificada do gênero, os dados fornecem informações precisas e aprofundadas de muitos faroestes e, não obstante, um quadro pertinente para o gênero sob o ponto de vista mercadológico, sobretudo quando comparada as demais categorias presentes na base *The numbers*. Nossa maior objeção se dá em torno da indexação dos gêneros em ambas as bases, cujos processos não são explicados ou expostos de maneiras evidentes. Conforme debatemos, o processo de definição de um gênero perpassa por uma série de escolhas sociais e culturais além das formais. Todavia, essa problemática não se fez presente apenas em torno de dados de produção e recepção.

[26] Lançamentos por ano: 2000: 4; 2001: 4; 2003: 2; 2004: 4; 2005: 1; 2006: 2; 2007: 4; 2008: 4; 2009: 2; 2010: 3; 2011: 3; 2012: 3; 2013: 4; 2014: 2; 2015: 6; 2016: 7; 2017: 8; 2018: 7; 2019; 4. Fonte: **The Numbers**. "Box Office History for Western". Disponível em: https://www.the-numbers.com/market/genre/Western. Acesso em: 07/12/2020.

Posição	Filme	Ano
1	*Rastros de ódio*	1956
2	*Matar ou morrer*	1952
3	*Os brutos também amam*	1953
4	*Os imperdoáveis*	1992
5	*Rio vermelho*	1948
6	*Meu ódio será sua herança*	1969
7	*Butch Cassidy*	1969
8	*Onde os homens são homens*	1971
9	*No tempo das diligências*	1939
10	*Dívida de Sangue*	1965

Tabela 2. Os 10 melhores *westerns* pela *American Film Institution* (AFI). Parte da série *AFI's 10 Top 10* de 2008.

Nessa intervenção direta na *tradição seletiva* do gênero, ressaltamos como a lista não contém nenhum título nos 15 anos anteriores a listagem e apenas dois posteriores a 1970, acentuando uma certa depreciação crítica — e não apenas da bilheteria — do gênero ao longo dos anos. De todo modo, apesar de não apresentarem um consenso, os dados referentes à bilheteria e à crítica nos dão ferramentas para quantificar a produção, distribuição e recepção do *western* em uma escala ampla, contribuindo para diferentes argumentações em torno do gênero.

Em uma análise financeira, considerando que os capitais simbólicos da *tradição seletiva* são convertidos em interesses econômicos com o passar do tempo[27], argumentamos que, de um lado, o gênero continua fortemente ligado à indústria (produções com grandes orçamentos e retornos, número de produções elevado, atores tipificados ao gênero[28] etc.), e de outro, as produções tendem a valorizar um público de nicho retrabalhando questões ligadas a história do gênero no cinema (figuras históricas como Jesse James, personagens importantes como Shane ou mesmo acontecimentos da época da colonização como O Caminho do Oregon). No entanto, é importante ressaltar como as produções de orçamentos menores, remanejando temas por meio de narrativas mais interiorizadas, tendem a apresentar um sucesso não apenas de crítica, mas de

[27] Cf. BOURDIEU, Pierre. **The field of cultural production**, p. 54.
[28] Empregar atores por meio de um *typecast*, isto é, designá-los aos mesmos tipos de papéis e funções no gênero seguidas vezes.

público também, conquistando um espaço cada vez maior no campo de produção expandido do gênero.

Concentrar-nos-emos em análises de obras no cinema (e, em menor escala, na televisão, histórias em quadrinhos e videogames) para delimitar os seus principais movimentos nas últimas duas décadas. Os gráficos e tabelas apresentarão as variações do gênero no século XXI: a oscilação no início da década de 2000, a ressurgência (ainda que marginal) nos anos de 2008-2012 e os picos em meio as inconstâncias de produção e retorno financeiro para os estúdios nos anos de 2015-2017. Destacamos como novas adaptações e refilmagens de sucessos do gênero na literatura e no cinema estão entre as produção de maior bilheteria. Apesar do revés financeiro de *O cavaleiro solitário*, o gênero obteve um sucesso moderado com *Sete homens e um destino* (*The magnificente seven*, Antoine Fuqua, 2016) e, com a mais recente adaptação de *Bravura indômita* (também dos Coen), o *western* de maior bilheteria dos EUA nos últimos 25 anos[29]. Acreditamos que a produção de *Bravura indômita* foi também assegurada pelo sucesso de público e crítica de *Onde os fracos não têm vez*, o faroeste antecessor dos diretores. Um aspecto negativo advém das adaptações de histórias em quadrinhos para o cinema *western*, com exceção de *Logan, Jonah Hex – caçador de recompensas* [30] (Jimmy Hayward, 2010), *Cowboys & Aliens* (Jon Favreau, 2011) e *O Cavaleiro Solitário* não obtiveram os retornos esperados.

O *western* trágico pode ser visto como uma forma emergente amparada por sucessos (muitas vezes modestos) essenciais para a manutenção do gênero: *Três enterros*[31] (*The three burials of Melquiades Estrada*, Tommy Lee Jones, 2005), *Onde os fracos não têm vez*, *Bravura indômita*, *Django livre* (*Django unchained*, Quentin Tarantino, 2012), A *qualquer custo* (*Hell or high water*, David Mackenzie, 2016), *Logan* etc. A despeito de seus baixos rendimentos na bilheteria, *O assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford* e *O atalho* (*Meek's cutoff*, Kelly Reichardt, 2010) tiveram uma boa recepção de público e crítica[32]. Ademais, em um

[29] Ver tabelas 3 e 4.

[30] O filme elencou Josh Brolin para o papel homônimo. Além do sucesso anterior com *Onde os fracos*, o ator possui uma relação pregressa com o gênero no papel de James Butler Hickok, na série *The Young Riders* (1989-1992).

[31] Destacamos essa atuação de Jones como uma performance importante para a sua representação de Bell.

[32] Dados presentes no agregador Metacritic: *O atalho* obteve 85 no *metascore* e 6,2 no *user score*; *O assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford* obteve 68 no *metascore* e 7,9 no *user score*. Dados presentes no *Rotten tomatoes*: *O atalho* obteve 86% no *tomatometer* e 53% no *audience score*; *O assassinato de Jesse James pelo Covarde Robert Ford* obteve 76% no *metascore* e 75% no *audience score*. Cf. METACRITC. "Meek's cutoff". Disponível em: https://www.metacritic.com/movie/meeks-cutoff . Acesso em: 07/12/2020; ROTTEN Tomatoes. "Meek's cutoff". Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/meeks_cutoff . Acesso em: 07/12/2020; METACRITC. "The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford". Disponível em: https://www.metacritic.com/movie/the-assassination-of-jesse-james-by-the-coward-robert-ford . Acesso em: 07/12/2020; ROTTEN Tomatoes. "The Assassination of Jesse James by the Coward Robert Ford". Disponível em: https://www.rottentomatoes.com/m/assassination_of_jesse_james_by_the_coward_robert_ford. Acesso em: 07/12/2020.

exemplo de aumento de capital simbólico, ambos estiveram em uma mostra de filmes *western*[33] em São Paulo.

Posição	Filme	Ano	Bilheteria
1	*Bravura indômita*	2010	U$ 171,243,005
2	*Django livre*	2012	U$ 162,805,434
3	*Sete homens e um destino*	2016	U$ 93,432,655
4	*O cavaleiro solitário*	2013	U$ 89,302,115
5	*Mar de fogo*	2004	U$ 67,286,731
6	*Pacto de justiça*	2003	U$ 58,331,254
7	*Bater ou correr*	2000	U$ 56,932,305
8	*Os oito odiados*	2015	U$ 54,117,416
9	*Os indomáveis*	2007	U$ 53,606,916
10	*A torre negra*	2017	U$ 50,701,325

Tabela 3. A classificação de faroestes por bilheteria dos EUA 2000-2019 (após ajuste de inflação)[34].

A lista muda quando são incorporados os valores da bilheteria ao redor do globo (sem ajuste de inflação).

Posição	Filme	Ano	Bilheteria Int.	Bilheteria Total
1	*Django livre*	2012	U$287,036,132	U$449,841,566
2	*O cavaleiro solitário*	2013	U$170,700,000	U$260,002,115
3	*Bravura indômita*	2010	U$81,033,923	U$252,276,928
4	*Sete homens e um destino*	2016	U$69,092,501	U$162,525,156
5	*Os oito odiados*	2015	U$93,807,179	U$147,924,595

[33] Mostra de filmes realizada entre os dias 17 a 23 de janeiro de 2019 no Centro Cultural São Paulo (CCSP) em conjunto com o circuito Spcine. Para mais informações Cf. GUIMARÃES, João Vitor. "Arte Western: a representação do faroeste no cinema contemporâneo" em **Centro Cultural São Paulo – CCSP**, 17 de janeiro de 2018, republicado em 9 de março de 2020. Disponível em: http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/09/arte-western-a-representacao-do-faroeste-no-cinema-contemporaneo/ Acesso em: 07/12/2020; E Cf. CATRACA Livre. "Mostras de cinema invadem o CCSP com ingressos até R$ 2", 16 de janeiro de 2019, atualizado em 18/07/2020. Disponível em: https://catracalivre.com.br/vila-mundo/mostras-de-cinema-invadem-o-ccsp-com-ingressos-ate-r-2/ Acesso em: 07/12/2020.

[34] Fonte: **The Numbers**. "All Time Domestic Box Office for Western Movies". Disponível em: https://www.the-numbers.com/box-office-records/domestic/all-movies/genres/western. Acesso em: 07/12/2020.

6	*A torre negra*	2017	U$62,760,202	U$113,461,527
7	*Mar de fogo*	2004	U$40,800,000	U$108,086,731
8	*Bater ou correr*	2000	U$14,257,530	U$71,189,835
9	*Os indomáveis*	2007	U$17,564,909	U$71,171,825
10	*Pacto de Justiça*	2003	U$10,282,738	U$68,613,992

Tabela 4. A classificação de faroestes por bilheteria mundial 2000-2019 (sem ajuste de inflação)[35].

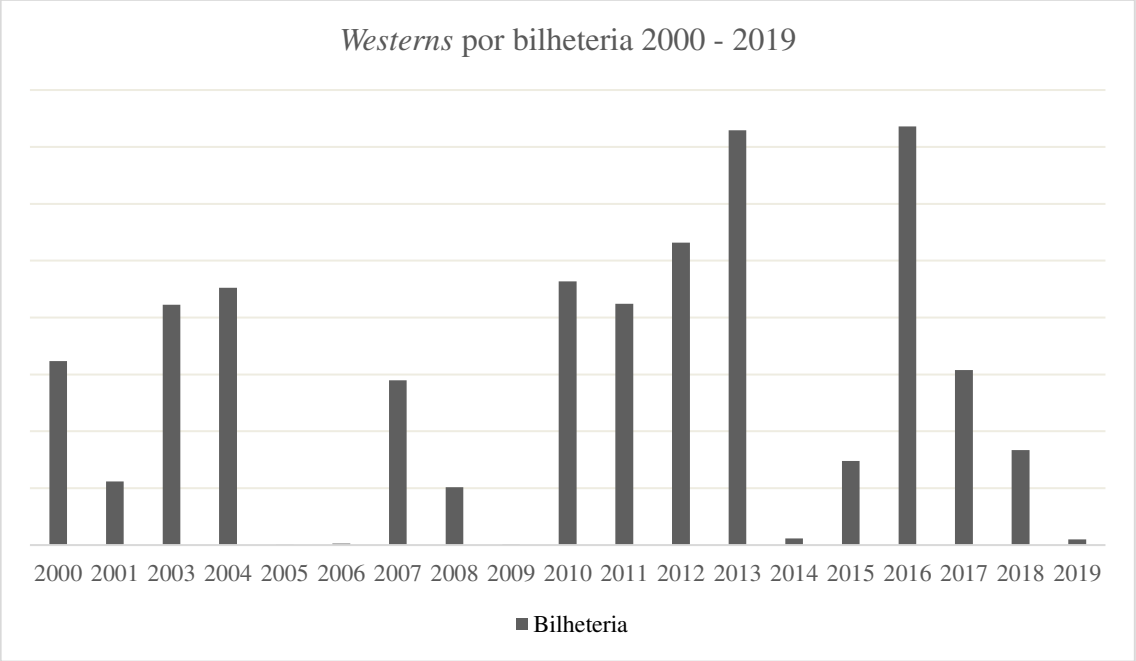

Gráfico 8. A bilheteria mundial de faroestes por ano 2000-2019[36].

Onde os fracos não têm vez não está nas tabelas por conta de sua ambiguidade genérica — outro caso semelhante seria o de *O segredo de Brokeback Mountain* (*Brokeback Mountain,* Ang Lee, 2005). Todavia, ao incluirmos nas listas, o primeiro filme ocuparia a sétima e quarta

[35] Fonte: **The Numbers**. "All Time Worldwide Box Office for Western Movies". Disponível em: https://www.the-numbers.com/box-office-records/worldwide/all-movies/genres/western.Acesso em: 07/12/2020.

[36] Fonte: **The Numbers**. "Box Office History for Western". Disponível em: https://www.the-numbers.com/market/genre/Western. Acesso em: 07/12/2020. Dados dispostos por ano e bilheteria, em dólares estadunidenses: 2000: U$64.719.710; 2001: U$22.389.813; 2003: U$84.453.058; 2004: U$90.475.689; 2005: U$14.873; 2006: U$584.825; 2007: U$57.964.064; 2008: U$20.317.697; 2009: U$169.906; 2010: U$92.697.737; 2011: U$84.856.322; 2012: U$106.311.297; 2013: U$145.859.175; 2014: U$2.323.054; 2015: U$29.521.197; 2016: U$147.170.965; 2017: 61.575.125; 2018: U$33.408.750; 2019: U$2.024.635.

posições nas duas tabelas (U$ 74,273,505 em bilheteria doméstica, U$ 96,714,739 após ajuste da inflação; e U$ 164,035,753 na bilheteria mundial), respectivamente; e o segundo, a terceira e quarta ($83,043,761 em bilheteria doméstica, $115,922,026 após ajuste de inflação; e $176,980,863 na bilheteria mundial), respectivamente. De todo modo, são histórias que tiveram mais sucesso (se comparado a *westerns* como *O cavaleiro solitário* e *Os oito odiados*) no exterior.

Para a composição de nosso campo de produção cultural do *western* para a análise, foram utilizados "O campo literário francês na segunda metade do século XIX"[37] e "O campo literário no fim do século XIX"[38] ambos de Bourdieu, em uma edição estadunidense e uma brasileira, e "O campo global de ficção científica no início do século XXI"[39] de Milner.

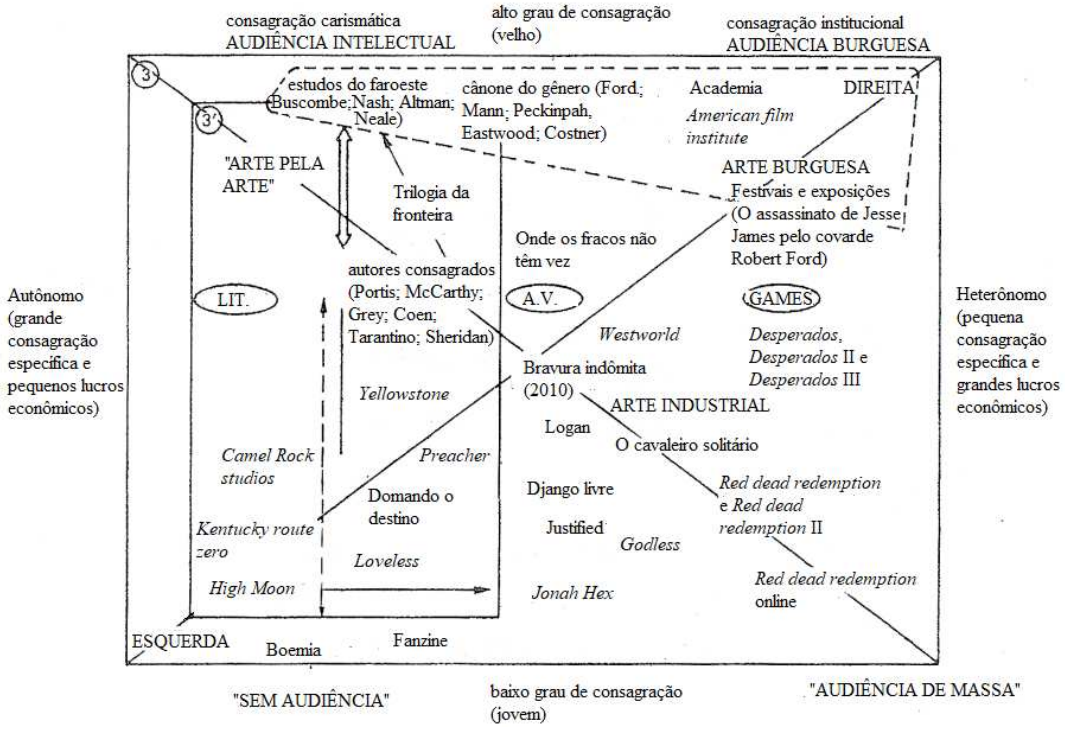

Imagem 47. Campo de produção do *western* estadunidense contemporâneo.

Optamos pelo destaque ao faroeste estadunidense por considerarmos a produção do país como hegemônica para o gênero e, considerando o papel essencial de *Onde os fracos não têm vez* nesse estudo, o espaço para a composição de um quadro de produção que incorporasse o impacto da tradição dos EUA (acadêmica e artística) também pesou em nossa escolha. Fizemos

[37] Cf. BOURDIEU, Pierre. **Field of cultural production:** essays on art and literature, p. 49.
[38] Cf. BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras. 2002, p. 142.
[39] Cf. MILNER, Andrew. **Locating science fiction**, p. 45.

alterações formais, comparando a edição brasileira e a estadunidense (ponto de partida para Milner também) para compor nosso mapa e utilizamos de denominações de ambas para uma melhor compreensão dos conceitos aplicados, sobretudo acerca da divisão entre autônomo e heterônomo. Apesar de suas divisões em setores, obras literárias e audiovisuais (incluindo *videogames*) podem ocupar posições diferentes de acordo com o seu tipo de produção. As delimitações mais gerais de cada grupo estão organizadas dessa maneira para fornecer um quadro geral de suas especificidades e não para encaixá-las em categorias estanques.

De modo geral, *videogames* estão situados mais próximos do eixo heterônomo por conta de seu retorno bastante lucrativo[40], além de mobilizar um número expressivo de fãs do *western*. Por sua vez, o audiovisual não está no centro apenas por conta de sua posição destacada nesse estudo, mas, também, por contrabalancear um número de produções bastante variado entre os dois lados do campo (sobretudo como "arte industrial") e apresentar, junto da literatura, uma tradição consolidada no gênero. No setor literário, mais autônomo, temos exemplos de autores importantes para o faroeste como Charles Portis, Zane Grey e o próprio McCarthy, e histórias em quadrinhos de tiragens e circulações menores, mais associadas a cultura de nicho do *western* (com baixo grau de consagração). Por outro lado, tanto a lista composta pela *AFI* quanto as coleções de gêneros da *British film institute* (*BFI*), como a edição de *No tempo das diligências*[41], são exemplos de intervenção acadêmica no campo do *western*, situados no topo do mapa junto das demais produções científicas, associando-se a um alto grau de consagração. Ressaltamos a presença de *westerns* na seção de "arte burguesa" (superior direito), principalmente por obras que foram exibidas em festivais e exposições, para compor a região de maior consagração. Para além disso, questões particulares aos quadros de Bourdieu e Milner como o espaço dedicado a pequenas revistas literárias e a nova onda de revistas de ficção científica no espaço da esquerda, respectivamente, não podem ser facilmente transpostos ao *western*, um gênero mais associado ao conservadorismo e a direita política historicamente[42]. Em seu lugar, destacamos histórias em quadrinhos e *videogames* de distribuições independentes.

Passando para as análises, ressaltamos outro exemplo de hibridismo no *western: Westworld* (2016 – atualmente). A série retrabalha a *ideia* do velho oeste como uma mercadoria,

---

[40] A título de exemplo, *Red dead redemption II* rendeu 725 milhões de dólares nos primeiros três após o seu lançamento. Cf. TASSI, Paul. "'Red Dead Redemption 2' Sales Revealed: $725 Million In Three Days" em ***Variety***, 30 de outubro de 2018. Disponível em: https://www.forbes.com/sites/insertcoin/2018/10/30/red-dead-redemption-2-sales-revealed-725-million-in-three-days/?sh=652f002f55d7 Acesso em: 07/12/2020.

[41] BUSCOMBE, Edward. **BFI Film Classics: Stagecoach**. Londres: BFI Publishing, 1992.

[42] A título de exemplo, além de apoiar o Partido Republicano e o Comitê de Atividades Antiamericanas (House Un-American Activities Committee), John Wayne dirigiu (junto de Ray Kellogg e Mervyn LeRoy) e estrelou *Os boinas verdes* (*The green berets* 1968), um filme a favor da Guerra do Vietnã.

suspendendo as consequências sociais das ações dos indivíduos com poder aquisitivo suficiente para usufruir do espaço de um "parque temático" *western*. Assim, o faroeste se torna, efetivamente, a *busca por sensações* referenciada por Nash. Covell afirmou que "enquanto a geografia e a história dos *westerns* estadunidenses mudaram para os vilões"[43], a prerrogativa de violência, ou o "*ethos de violência* [44]" como o autor pontuou, foi mantida. Os usuários do espaço de *Westworld* podem escolher qual arquétipo irão escolher, de que forma irão explorar esse "*ethos* de violência", como exemplificado abaixo por William (Jimmi Simpson) escolhendo a cor de seu chapéu.

Imagens 48, 49 e 50. Montagem de *Westworld*. A escolha de William.

[43] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem. "While the geography and the times have changed for the bad men in American Western films and literature", p. 98.
[44] KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 98. "*Ethos of violence*", grifo no original.

Imagem 51. Cena de *O homem que matou o facínora*.

Para exemplificar a importância e significado da decisão, analisaremos a composição de *O homem que matou o facínora*. Na imagem acima, temos o caubói bom, Tom Doniphon (John Wayne); o caubói mau, o facínora Liberty Valance; e o advogado e futuro senador Ransom Stoddard (James Stewart). Stoddard não usa um chapéu pois é um representante distinto dessa composição social, mais afeito às leis e à ordem e às ações políticas: ao "futuro" do oeste.

A progressão de William de um homem bom (evidenciado também pela cor clara de seu chapéu) para um homem mau, tornando-se o grande vilão da primeira temporada da série, "O homem de preto", é um dos principais arcos de *Westworld*. Ademais, o nome do Dr. Robert Ford (Anthony Hopkins) faz referência à uma figura histórica importante no gênero.

Imagem 52. Episódio piloto de *Justified*. Pôster de *Tombstone: a justiça está chegando* ao fundo.

Referências a filmografia *western* também estão presentes em outras obras de televisão como *Justified*, *Godless*[45] *Hatfield and McCoys* e *Yellowstone* — em relação as duas últimas, podemos destacar o protagonismo de Kevin Costner, um ator com vasta experiência no gênero (o estadunidense dirigiu e estrelou *Dança com Lobos*, 1990 e *Pacto de justiça*, 2003). Ademais, *Yellowstone,* co-escrita por John Linson e Taylor Sheridan[46], iniciou seu primeiro episódio em uma sequência similar ao final de *Sua última façanha*, na qual um cavalo, um dos principais símbolos do caubói, tem de ser sacrificado após uma colisão com automóveis. Essa analogia da impossibilidade de manter, de modo geral, o estilo de vida do velho oeste nos dias atuais é recorrente em narrativas do *western*. No entanto, defendemos que novas propostas têm sido trabalhadas, gerando uma renovação e um maior questionamento ao gênero. Além disso, recorrências menores do uso das convenções do *western* em séries como *Community*[47] (2009-2015) e *It's always sunny in Philadelphia*[48] (2005 – atualmente) são exemplos pertinentes do

[45] A série desenvolveu uma importante inversão no protagonismo do gênero, apresentando histórias de *cowgirls*, que teve um grande expoente em *Dívida de sangue*.
[46] Sheridan é um escritor e roteirista que tem enveredado pelo gênero, sobretudo na "trilogia da fronteira americana moderna": *Sicario: terra de ninguém* (*Sicario*, Denis Villeneuve, 2013), *A qualquer custo* (2016) e *Terra selvagem* (*Wind river*, Taylor Sheridan, 2017). Cf. THOMPSON, Anne. "'Sicario: Day of the Soldado': Benicio Del Toro Says It's Better Than The Doors' First Album" em **Indiewire**, 21 de junho de 2018. Disponível em: https://www.indiewire.com/2018/06/sicario-day-of-the-soldado-benicio-del-toro-stefano-sollima-taylor-sheridan-sequel-1201976155/ Acesso em: 07/12/2020.
[47] Destacamos "A fistful os paintballs" e "For a few paintballs more", vigésimo terceiro e vigésimo quarto episódios da segunda temporada.
[48] Destacamos "The gang solves the gas crisis", segundo episódio da quarta temporada.

reemprego — e, de certa forma, da persistência — das ideias do faroeste. Frisamos a abertura do estúdio *Camel Rock*, a primeira produtora de filmes estadunidense cujos acionistas majoritários são indígenas estadunidenses, com um exemplo da renovação — por caminhos diferentes — do *western* no contemporâneo[49].

Além disso, existe uma ressurgência de investimento financeiro em produções do gênero, sobretudo em *videogames*. Jogos como *Red dead redemption I* e *Red dead redemption II*[50] (figuras 52-54) produzem novos caminhos para o gênero, mesmo que, a princípio, utilizem de arquétipos comuns ao *western*.

Imagem 53. "Nosso tempo passou, John". *Red dead redemption*.

[49] Cf. SCHNEIDER, Michael. "As New Mexico Filming Booms, First-Ever Native American-Owned Film Studio Opens" em **Variety**, 13 de março de 2020. Disponível em: https://variety.com/2020/biz/news/camel-rock-studios-new-mexico-news-of-the-world-universal-203533796/. Acesso em: 07/12/2020. Outra informação pertinente: muitos dos atores de *Domando o destino* são descendentes das tribos Lakota. Além disso, o filme foi gravado nas proximidades da reserva de Pine Ridge, na região das Badlands, Dakota do Sul.

[50] Os jogos compõem uma trilogia junto de *Red dead revolver* (2004), ambientado nos anos de 1880 dos EUA. No entanto, discutiremos apenas os dois títulos subsequentes, denominados *redemption* (I em 2010 e II em 2018), justamente por conta do período histórico em que são ambientados (*redemption I* em 1911 e *redemption II* em 1899). Defendemos que essa escolha permitiu aos jogos tratar de formas mais evidentes o declínio do caubói e da fronteira.

Imagem 54. “Diga algo, Dutch, diga algo”. *Red dead redemption II*.

Imagem 55. “Eu não tenho muito mais para dizer…”. *Red dead redemption II*.

Retrabalhando as características mais preponderantes do caubói envelhecido, bem como a transição após a expansão do oeste, a série em específico tratou de uma variação *western* bastante popular na última década, a narrativa de vingança[51]. Joshua Duckworth qualificou a obra como “nada menos do que uma tragédia *western* de redenção e vingança”[52]. Em questão de escopo de trabalho e impacto sociocultural, é inegável que a série *Red dead redemption* surgiu como o principal nome dessa retomada, no entanto, outras produções também obtiveram destaque recentemente como: *Desperados* (além do título principal, o jogo adicional *Helldorado* também faz parte da série) — também com uma trama de vingança; *West of*

[51] Os dois maiores sucessos de bilheteria dos EUA (e o primeiro e terceiro na bilheteria mundial) trabalharam narrativas de vingança.
[52] DUCKWORTH, J. “Red Dead Redempton 2: How Dutch's Final Words Shape the Entire Franchise” em **Gamerant**, 05 de abril de 2020. Disponível em: https://gamerant.com/red-dead-redempton-2-dutch-last-words/ Acesso em: 07/12/2020. “Nothing short of a western tragedy of redemption and revenge.”

loathing, outro videogame com temática faroeste — mas com uma abordagem cômica — também foi bem recebido e figurou em listas melhores do ano[53]; e, apesar de não se filiar ao *western* de forma mais evidente, *Kentucky route zero* também tratou das dificuldades do oeste contemporâneo, abordando a estagnação social, o desemprego e a pobreza, sobretudo como desdobramentos da crise econômica de 2008.

Por fim, destacamos como *Onde os fracos* influenciou filmes subsequentes, principalmente os de orçamentos mais robustos como *Bravura indômita, Django livre* e *Logan*, por conta de seu balanço entre uma proposta ligada ao cinema como "arte industrial" e experimentação genérica, aproximando-se tanto da "audiência intelectual" quanto da "burguesa".

10. O herói ao longo da história do *western*

De modo geral, o arquétipo do herói *western* (o caubói, a *cowgirl*, o xerife, o fora-da-lei reformado, entre outros) foi constantemente transformado no decorrer da história do gênero. Muitas das obras indicadas no campo de produção do *western* contemporâneo apresentam subversões profundas em suas representações mais convencionais. Assim, discutiremos, em um breve percurso, alguns dos principais desenvolvimentos dos personagens de tipo — ou de influência do — trágico para evidenciar a variedade de tais proposições. Para tanto, exploraremos as bases criativas do herói, bem como as contestações e até mesmo as rejeições de suas convenções. Ademais, considerando a relevância de Ed Tom no rol de heróis *westerns* contemporâneos, almejamos destacar as contribuições do protagonista de *Onde os fracos não têm vez* e relacioná-las a outros importantes exemplos do faroeste.

10.1. *Ringo Kid* e a "era de ouro"

É evidente a proeminência do ator John Wayne nos personagens analisados[54]. Justificaremos esse fenômeno mediante três fatores: a sua popularidade no gênero; a sua

[53] *West of loathing* ganhou o prêmio de melhor jogo de comédia na premiação "Game of the Year" do portal *PC Gamer* e foi ranqueado em 16° lugar na lista de melhores jogos do ano da revista eletrônica *Polygon*. O jogo possui uma média de 87/100 no site de avaliações *Metacritic*. Cf. METRACRITIC. "West of loathing". Disponível em: https://www.metacritic.com/game/pc/west-of-loathing Acesso em: 07/12/2020; PC GAMER. "Best Comedy Game 2017: West of Loathing". Disponível em: https://www.pcgamer.com/best-comedy-game-2017-west-of-loathing/ Acesso em: 07/12/2020; E POLYGON. "The 50 best games of 2017". Disponível em: https://www.polygon.com/2017-best-games/2017/12/18/16781674/best-video-games-2017-top-50-mario-pubg-zelda Acesso em: 07/12/2020.

[54] Parte dessa argumentação também está presente em SUPPIA, Alfredo; BAUTE, Luiz Felipe. Idem.

longevidade como protagonista do *western*, perpassando — e criando — diversas transformações no arquétipo; e o seu *status* de símbolo para o gênero. Jason Mitchell relacionou o caubói idealizado a um tipo de herói mitológico clássico estadunidense, "servindo aos americanos o mesmo propósito de Hércules para os gregos e Beowulf para os anglo-saxões"[55]. Em *Dança com lobos* (*Dances with wolves*, Kevin Costner, 1990), John Dunbar (Kevin Costner) afirmou: "A estranheza dessa vida não pode ser mensurada: ao tentar produzir minha própria morte, eu fui elevado ao status de herói vivo". Nesse sentido, John Wayne e seus múltiplos (ainda que similares) personagens podem ser o arquétipo desse mesmo caubói. Acreditamos que uma proposta de análise de personagens em distintos momentos da história do gênero perpassa, ainda que à margem, pela figura de Wayne. Mesmo em um momento de baixa do faroeste, Wayne continua presente no debate cultural[56]. Ademais, o que Buscombe afirmou sobre o impacto de Humphrey Bogart em *Casablanca*[57] não poderia ser adaptado para Wayne? Seu corpo, modo de caminhar e timbre de voz estabeleceram uma referência para o herói do *western*, a ponto de isso, por si só, evocar o gênero em si[58]. No entanto, e isso é importante destacar, nossa proposta não é a de explorar a fundo as transformações de um arquétipo tão caro ao gênero, mas sim analisar certas mudanças narrativas que acompanharam as inquietações históricas do *western*.

O primeiro herói *western* de Wayne, interpretando Breck Coleman em *A grande jornada*, não teve o retorno financeiro esperado. Com isso, Wayne atuou apenas em *westerns* "B" durante a década de 1930. No entanto, sua carreira decolou com o sucesso comercial e crítico de *No tempo das diligências*. O filme conta a história de um grupo de estranhos — que, de certa forma, representam o povo americano — transportados por uma diligência através de um território selvagem, em direção a uma cidade do leste chamada Lordsburg, cujo nome reforça a ideia de um trajeto rumo à civilização. Neste filme de Ford, Wayne interpretou o jovem Henry, mais conhecido como Ringo Kid. O personagem é um fora-da-lei motivado por

---

[55] MITCHELL, Jason P. "Louise Erdrich's *Love Medicine*, Cormac McCarthy's *Blood Meridian*, and the (De)Mythologizing of the American West" em **Critique: Studies in Contemporary Fiction**, vol. 41. 2000, p. 290–303 *apud* KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 90. "Serves for Americans the same purpose as Hercules did for the Greeks and Beowulf for the Anglo-Saxons".

[56] Para citar apenas dois exemplos recentes na música, Lady Gaga lançou o single "*John Wayne*" no seu álbum *Joanne* (2016) e Bruce Springsteen citou Wayne em sua canção intitulada "*Western stars*" do álbum homônimo de 2019.

[57] Citação de Buscombe: "Mas não é verdade que o rosto marcado de Bogart comunica, de imediato, uma mistura de cinismo e honestidade, cansaço e generosidade, que genuinamente faz parte da tradição do filme *noir* americano? O que ele representa no filme deve muito pouco a Michael Curtiz e bem mais aos outros filmes em que ele atuou." Cf. BUSCOMBE, Edward. "A ideia de gênero no cinema americano" em RAMOS, Fernão P. (Org.). Idem, p. 313.

[58] Cf. MASSON, Alain. "Un art du geste" em **Positif**, n. 182. Junho. 1976, p. 48.

um desejo de vingança e mantido sob a custódia de um agente federal. Sua primeira aparição no filme tornou-se uma das entradas mais referenciadas na história do cinema[59].

10.2. *Ethan Edwards, Will Kane e Shane: crise e alienação*

Após um longo período lutando na guerra civil estadunidense (1861-1865) e, pelo menos em parte, no segundo conflito franco-mexicano (1861-1867), o ex-oficial dos Confederados, Ethan Edwards (John Wayne), retorna a sua família no oeste do Texas. No entanto, depois de um ataque de uma tribo Comanche que resulta na morte de seu irmão, cunhada e sobrinho, e no sequestro de suas sobrinhas, Edwards se junta a Martin Pawley (Jeffrey Hunter), descendente de indígenas — fato que mostra, em diversas ocasiões, o racismo latente de Edwards — numa incessante procura por sobreviventes.

O filme utilizou convenções narrativas e temas bastante experimentados do gênero, como um herói adentrando uma comunidade e restabelecendo a ordem, o antagonismo em relação aos indígenas estadunidenses e, assim como em *No tempo das diligências*, a perseguição e a vingança como elementos dominantes na trama. A *persona* de John Wayne remeteu, também, à imagem construída por suas outras performances. Ethan Edwards é um protagonista independente, de poucas palavras, forte e, por vezes, cruel. A narrativa revisitou diversos aspectos da expansão para o oeste e da história dos EUA: os desdobramentos da guerra civil estadunidense, a apropriação de terra por parte dos colonos, o permanente conflito com os indígenas e a ideologia de civilização ocidental.

De acordo com Russel Meeuf[60], a partir do início da busca por Edwards e Marty, a narrativa orientou-se em torno "do sofrimento e resiliência do corpo de Wayne, enquanto este empenha-se através dos perigos da fronteira e dos elementos da natureza." No filme, após anos de perseguição se apresenta, finalmente, o confronto com o chefe da tribo indígena, Scar (Henry Brandon), que havia atacado o vilarejo texano. No clímax de *Rastros de ódio*, tem lugar a reconciliação entre Ethan e a única sobrevivente, sua sobrinha Debbie (Natalie Wood) – inicialmente, Ethan preferia matá-la a deixá-la viver entre "selvagens". Nos braços de seu tio, Debbie é devolvida à família nuclear (os Jorgensen, que a adotam), e o jovem casal composto

[59] Cf. BUSCOMBE, Edward. **BFI Film Classics: Stagecoach**, p. 9; MEEUF, Russel. "Shouldering the weight of the world: the sensational and global appeal of John Wayne's body" em **Journal of Popular Film and Television**, vol. 39. 2011 p. 64. MOULLET; Luc. Idem, p. 49.
[60] MEEUF, Russel. Idem. p. 67.

por Marty e Laurie, filha dos Jorgensen, é reunido, retornando ao seu amor interrompido pela busca. Ethan permanece isolado, numa espécie de limbo, sem pertencer a lugar algum.

Imagem 56. Ethan Edwards (John Wayne) em *Rastros de ódio*.

Imagem 57. Anton Chigurh no trailer de Llewelyn Moss e Carla Jean.

Imagem 58. Ed Tom adentrando uma cena de crime.

Esse tipo de enquadramento no *western* é recorrente e não tão somente por conta da influência e popularidade de *Rastros de ódio* e de Wayne. Como discutimos anteriormente, a iconografia do gênero é bastante associada aos personagens, sobretudo à figura do caubói. Nesse sentido, um enquadramento de moldura distingue ainda mais os personagens dos elementos ao seu redor, ao mesmo tempo em que delineia o chapéu, o coldre, botas, etc. — no caso de Chigurh, destacou o preto de suas roupas, associando-o a iconografia dos vilões *western*. Escolhemos os dois exemplos com base em nossa análise de *Onde os fracos*, principalmente por destacar a figura dos dois personagens principais, mas os exemplos são muitos na história do gênero. De todo modo, ao final da obra, a posição do herói *western* de *Rastros de ódio* é distinta: em parte por representar valores que não são mais necessários para o futuro da nação, e em parte porque ele, como figura central da expansão para o oeste, ajudou a forjar esse caminho, inevitavelmente em direção à sua própria obsolescência. Desse modo,

> não apenas encontramos o uso do mito num sentido especificamente moderno, para explicar uma metafísica pós-cristã, mas também a conversão da figura ritual em uma forma do herói moderno: aquele herói que na tragédia liberal é também vítima; que é destruído pela sociedade na qual vive, mas que é capaz de salvá-la[61].

É possível observar que algumas falhas individuais de Edwards são renegociadas durante a busca: Ethan renuncia ao seu ódio contra os indígenas e poupa a vida de Debbie — que, aos seus olhos, já havia se tornado uma inimiga. No entanto, sua transformação não é total. A

[61] WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**, p. 68.

incerteza também indica, de antemão, a posição alterada do herói *western* moderno, na qual o filme se estrutura. Mesmo em declínio, os heróis em *Matar ou morrer* e *Os brutos também amam* terminam as narrativas com suas posições de certa forma estabilizadas: no primeiro, o xerife Will Kane (Gary Cooper) traz, a duras penas, a ordem para o Novo México e decide ir embora, deixando o seu posto para trás; no segundo, Shane (Alan Ladd), o herói errante, cavalga rumo às montanhas após pacificar conflitos de terras no estado do Wyoming. Porém, o protagonista do gênero encontra um ponto de ruptura em *Rastros de ódio*. Ainda que Will Kane e Shane não tenham mais lugar na nova organização social do oeste, ambos possuem um senso de direção próprio — ao contrário do personagem de Wayne. Edwards continua entre a ideia de civilização e de barbárie, e sua ambiguidade reforça, ao mesmo tempo, o apogeu e o declínio do símbolo do caubói de forma contundente.

A cena final de *Rastros de ódio* simbolizou uma espécie de adeus à forma mais clássica do gênero: o fechar da porta que enquadra Ethan o coloca para fora da nova organização social do "oeste", sintetizando a reflexão acerca do gênero por Ford e Wayne; e, complementando Schatz[62], a passagem também materializa profundas mudanças na organização social dos Estados Unidos no pós-Segunda Guerra Mundial.

10.3. *Rooster Cogburn (1969), John Bernard Books e Bill Munny: western profissional*

Analisando transformações formais ainda mais acentuadas nos protagonistas de *westerns*, destacamos *Região do ódio* (*The far country*, Anthony Mann, 1954) e *Sua última façanha* (*Lonely are the brave*, David Miller, 1962) como filmes que apostam em soluções criativas para retratar o herói, movendo a narrativa fronteiriça para novos territórios ou alterando o seu contexto histórico: o estado do Alaska durante a corrida do ouro de Klondike (1896-99) e modernizando o obstinado caubói Jack Burns (Kirk Douglas) para a década de 1960, respectivamente[63]. Rooster Cogburn (John Wayne) em *Bravura indômita* (*True grit*, Henry Hathaway, 1969), John Bernard Books (John Wayne) em *O último pistoleiro* (*The shootist,* Don Siegel, 1976) e *Os imperdoáveis* (*Unforgiven*, Clint Eastwood, 1992), no entanto, ofereceram representações mais alinhadas ao desenvolvimento exposto na seção anterior, explorando o desenvolvimento da decrepitude e velhice do herói *western* dominante.

---

[62] Cf. SCHATZ, Thomas. Idem. p. 79.

[63] *Bronco Billy* (Clint Eastwood, 1980) tomou um caminho similar acompanhando a trajetória de seu protagonista homônimo.

Bravura indômita conta a história de Mattie Ross (Kim Darby), uma jovem que busca vingar a morte de seu pai Frank (John Pickard) pelas mãos de Tom Chaney (Jeff Corey). Mattie contrata o envelhecido *marshal* Reuben "Rooster" Cogburn (John Wayne) para rastrear e prender o assassino. Ao analisar essa premissa, Robert Horton apontou que, tal como o próprio Wayne, "Rooster (Cogburn) também está no negócio de criar *personas"*[64]. A "saída" formal declamada por Cogburn foi mais um indício da bipartição do arquétipo observada por Schatz, empregada como um exercício excessivamente reflexivo. Em mais um exemplo da re-imaginação do filme em relação ao gênero e ao ator, no decorrer da narrativa, Cogburn afirmou: "Ela (Mattie) me lembra de mim mesmo". De todo modo, na adaptação de Henry Hathaway, apesar de envelhecido e consciente de que a morte está próxima, o herói termina o filme cavalgando pelo vale.

A temática da velhice e da decrepitude reapareceu em *O último pistoleiro,* de forma ainda mais evidente. Nele, John Bernard Books (John Wayne), lendário pistoleiro do velho oeste adentra o novo século (o filme se passa em 1901) certo de que vive seus últimos dias. No filme de 1976 nos é apresentado um panorama da carreira de Wayne e a sua narrativa lida com a ideia de um símbolo do oeste em seus últimos momentos, apenas aguardando para morrer. Mais ainda: Books também é afligido com um câncer, assim como Wayne. O filme terminou também de forma simbólica: no último filme da carreira do ator, a narrativa foi concluída com a morte do herói do faroeste. Se "as personagens do drama trágico morrem porque só assim, como cadáver, podem entrar no reino da alegoria"[65], talvez Books (assim como Wayne) representem bem a persistência desses ideais e temas do faroeste em constante debate sociocultural.

Clint Eastwood, outro ator com uma trajetória muito próxima ao *western*[66], também abordou a temática do herói envelhecido. Em *Os imperdoáveis*, acompanhamos o drama de William Munny, um pequeno fazendeiro e pai solteiro, que decide retornar ao passado de fora-da-lei para um último trabalho por conta de dificuldades financeiras. Aliado a Ned Logan (Morgan Freeman) e com o apoio do Schofield Kid (uma referência ao Ringo Kid?), Munny cavalga em direção à cidade de Big Whiskey, Wyoming, com o objetivo de aceitar uma oferta para caçar e matar dois homens. Ao longo da história, são retratadas as dificuldades de se envelhecer no velho oeste, sobretudo a partir de Logan e Munny. Ambos "viveram demais" e

64 HORTON, Robert. "Watching John Wayne" em **Film Comment**, vol. 50. 2014, p. 59. "Rooster is in the persona-making business too."
65 BENJAMIN, Walter. Idem, p. 235.
66 Os primeiros grandes sucessos da carreira de Eastwood foram *westerns*: a série *Rawhide* (1959-1965) e a "Trilogia dos Dólares" (Sergio Leone, de 1964-1966).

são atormentados pelo o que fizeram na juventude. Seus relatos contribuem para que o jovem Schofield Kid, no início da história com muita ânsia para se provar um verdadeiro caubói, tome outro rumo. Munny viveu bastante tempo isolado com a sua família, tanto que apresentou dificuldade para empunhar uma arma ou mesmo montar em um cavalo e lutou durante todo o filme para se manter sóbrio. Apenas após a morte de Logan o caubói voltou a beber, rememorando, de certa forma, o seu eu implacável de outrora para o embate final com o xerife Bill Dagget (Gene Hackman) — responsável pela tortura e morte de seu companheiro. Munny vence o confronto e é relembrado por um moribundo Dagget que não há reparação por suas ações: ele sempre será um fora-da-lei. Como afirmou outrora Shane: "Não há como voltar disso". Se não existe redenção para o herói *western*, ao menos Munny usufruiu de um final reconfortante, pois o epílogo revelou que ele e a sua família rumaram a uma próspera São Francisco. Assim, o filme termina em uma apologia ao sonho americano, apenas um pouco mais a oeste.

Muitos dos *westerns* analisados nessa seção podem ser relacionados à seguinte análise de Szondi sobre o drama trágico: "Na medida em que o "ser com outros homens" como elemento existenciário se torna problemático, também o princípio formal dramático — a relação inter-humana — passa a ser questionado"[67]. Como um complemento ao caso citado anteriormente, em *O homem que matou o facínora*, o senador Ranson Stoddard aparece como este homem mais bem alinhado à ideia de futuro do oeste. De todo modo, esses homens não são mais necessários, vivos ou mortos, pois

> A ação trágica diz respeito à morte, mas não tem necessariamente de terminar em morte, a menos que isso seja imposto por uma determinada estrutura de sentimento. A morte, mais uma vez, é ator necessário, mas não a ação necessária[68].

10.4. *Ed Tom e outros heróis contemporâneos*

As figuras históricas de *O assassinato de Jesse James pelo covarde Robert Ford*, sobretudo as indicadas no título do filme, são retratadas de formas distintas. De modo atípico, acompanhamos um Jesse James (Brad Pitt) em seus últimos dias, decadente e neurótico, acompanhado por um ambicioso Robert Ford (Casey Affleck) que, a despeito da popularidade de James, é o protagonista dessa história.

---

[67] SZONDI, Peter. Idem, p. 102.
[68] WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**, p. 84.

As aproximações com a história do gênero (convenções, motes e desenvolvimentos característicos) não são apenas narrativas, mas podem ser identificadas na estética dos filmes também.

Imagem 59: Rememorando a figura de Ethan Edwards: A moldura do caubói.
Cena de *O assassinato de Jesse James pelo covarde Robert Ford* (2007).

Inserido nesse vertente mais trágica, Robert Ford tem a sua história narrada em terceira pessoa. Ora descritas, ora apresentadas, mas sempre deliberadamente distantes, acompanhamos as ações e anseios de Ford: seu fascínio por James e o desejo de fazer parte de sua gangue, as tentativas malsucedidas de aproximação com outras pessoas, a inveja pelo fora-da-lei se tornando amargura e, por fim, seu isolamento. Em busca de reconhecimento, Ford passa a arquitetar o desmembramento da gangue e, em seguida, a captura ou morte de James em conluio com o governo do Missouri. O estado o oferece perdão pelos crimes, caso seja bem sucedido. A prisão de Dick Liddil (Paul Schneider) após a denúncia de Robert faz com que James fique ainda mais desconfiado. No entanto, Jesse convida os irmãos Ford, Robert e Charley (Sam Rockwell), para ficarem em sua casa enquanto planejam o próximo assalto em Platte City, talvez para monitorá-los mais de perto. Pressentindo que serão descobertos, os irmãos Ford decidem assassinar Jesse James, com Robert apertando o gatilho.

Imagens 60, 61, 62, 63, 64 e 65. O assassinato de Jesse James.

James não oferece resistência e, de certa forma, quase que aceita o seu destino. A ação é dolorida e seus desdobramentos são marcantes: Charley é consumido pela culpa e se suicida após reencenar diversas vezes o assassinato em uma peça itinerante junto de Robert. Mesmo com o reconhecimento de ser "o homem que matou Jesse James", Ford passa todo o tempo inquieto, desconfiado e, em certos momentos, bastante agressivo, como na cena em que briga com um dos membros da plateia em sua peça de teatro. Mesmo com o "estrelato" e o relacionamento com Dorothy Evans (Zooey Deschanel), Ford não aparenta estar feliz. Cercado por muitos, o protagonista nunca esteve tão sozinho, de modo que o seu cotidiano é ocupado pelo "tempo vazio que não pode mais ser preenchido por qualquer ação, e é nesse espaço puro, tensionado em direção à catástrofe, que ele foi condenado a viver"[69]. De diversas maneiras, Ford é *sentenciado* à aporia trágica, vivendo como um fantasma nos seus últimos dias, a ponto

[69] SZONDI, Peter. Idem, p. 93.

de esperar a morte sem apresentar nenhuma resistência. O narrador descreve os seus momentos finais, que, nessa versão, não terminam em um duelo como no passado[70], mas, de forma similar a Jesse James, com o adversário vindo pelas suas costas:

> Não haveria testemunho para Bob, nenhuma fotografia de seu corpo seria vendida em lojas de variedades, nenhuma pessoa iria se reunir nas ruas, em meio a chuva, para ver o seu cortejo funerário, nenhuma biografia seria escrita sobre ele, nenhuma criança receberia o seu nome, ninguém pagaria vinte e cinco centavos para entrar nos quartos onde ele cresceu (...) A espingarda iria acender, e Ella May iria gritar, mas Robert Ford iria apenas deitar no chão e olhar para o teto, a luz saindo de seus olhos antes que pudesse encontrar as palavras certas.

Imagens 66, 67, 68 e 69. O assassinato de Robert Ford.

Covell atestou que, apesar da decaída do *western* enquanto um dos principais gêneros de Hollywood, o ano de 2007 marcou um novo ciclo para faroestes, em especial para os seus vilões[71]. Inserido nesse movimento, argumentamos em favor de Ford como um dos vilões mais complexos do *western* contemporâneo.

[70] *Eu matei Jesse James* (*I shot Jesse James*, Samuel Fuller, 1949) terminou com o duelo entre Ford e John Kelley (Edward Kelley é o nome verdadeiro do algoz). O filme também apresentou uma versão da "balada de Jesse James", cantada por Robin Short. Na versão de 2007, Nick Cave — que também assinou a trilha sonora — fez a performance.
[71] Cf. KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. Idem, p. 95.

Em grande parte, *Bravura indômita* (2010) acompanha a mesma narrativa descrita sobre o filme de 1969. Todavia, de modo similar à *Onde os fracos*, o trágico aparece de modo difuso, potencializando as convenções do *western* como desventuras. Todo o ambiente do oeste é mais duro e as consequências mais terríveis: Mattie (Hailee Steinfeld) perde o antebraço esquerdo após uma picada de cobra e por pouco não perdeu a vida. A jovem foi salva pela obstinação de Cogburn e o sacrifício de seu cavalo Blackie ao levá-la de volta para a cidade. Quase sem fôlego, o herói *western* declara: "Eu envelheci".

Imagem 70. A última fala de Cogburn na adaptação de 2010.

Após essa cena, acompanhamos uma Mattie mais velha e um tanto cínica a procura (sem sucesso) de Laboeuf (Matt Damon) e Cogburn, os membros de sua busca por vingança na juventude. Ao descobrir que Rooster havia falecido, Mattie traz o seu corpo para o cemitério da família. O seu alento é visitar o túmulo do velho amigo e o final é melancólico: "o tempo apenas foge do nosso alcance", conclui a senhorita Ross.

Apesar de sua aproximação com o subgênero de filmes de super heróis*, Logan,* o mais recente filme sobre o personagem Wolverine, dialoga de forma direta com o *western* tanto em sua proposição temática, aqui também com influências da tragédia, quanto em sua narrativa, sobretudo ao refletir sobre *Os brutos também amam*. Em um distópico ano de 2029, Logan (Hugh Jackman) trabalha como motorista em El Paso e cuida de um professor Xavier debilitado e bastante instável. O herói envelhecido[72] aceita escoltar Gabriela Lopez (Elizabeth Rodriguez) e a jovem Laura (Dafne Keen) "mais ao norte", para um lugar além da fronteira conhecido

[72] O filme teve influência da série *Old man Logan* (Mark Millar e Steve McNiven), cuja história acompanha uma versão envelhecida de Wolverine em um futuro alternativo.

como Eden, mais seguro que esse Texas. No decorrer da narrativa, descobre-se que Laura e outras crianças foram criadas a partir do DNA de mutantes pela corporação Alkali-Transigen. Em específico, Laura possui o DNA de Logan, tornando a relação entre os dois cada vez mais próxima. Em mais um exemplo do diálogo do filme com o *western*, Laura chega a assistir *Os brutos também amam* com o professor Xavier e Wolverine.

Imagem 71. Citação direta de *Os brutos também amam*.

Fica evidente que a relação de Shane e Joey no filme de 1953 se tornou uma referência para Logan e Laura. Mais adiante, ainda protegendo a jovem e as outras crianças, Logan confronta diversos membros da Transigen. O seu poder de recuperação é consideravelmente mais lento aqui e, apesar de vencer seus inimigos, o herói morre por conta de sucessivos ferimentos.

Imagem 72. O funeral de Logan.

Logan termina com o célebre discurso de Shane ao jovem Joey, recitado por Laura no funeral de Wolverine:

> Joey, não há como viver com a ação de matar. Não há como voltar disso. Certo ou errado, é uma marca, uma marca que permanece. Não há como voltar. Agora corra para a casa e diga a sua mãe que tudo está bem. Não há mais nenhuma arma no vale.

Em um primeiro momento, *Domando o destino* parece apresentar mais um herói *western* "morto antes de morrer", como os que habitam os dramas trágicos. O protagonista é o caubói Brady Blackburn (Brady Jandreau), prodígio dos rodeios, forçado a se aposentar após sofrer danos cerebrais ao cair em um dos shows, um homem que, similar a Ed Tom e outros heróis trágicos, cometeu um erro e clama piedade. Acompanhamos as suas tentativas de voltar a cavalgar sem sucesso, contrabalanceadas, de um lado, por seu amigo Lane (Lane Scott), que também teve sua carreira interrompida após uma queda e necessita de cuidados especiais; e, por outro, os amigos e colegas de trabalho treinando e se divertindo. Os dois opostos à condição de Blackburn, exemplos de consequências diretas das ações do jovem. Próximo do fim da obra, Brady discorreu sobre a sua relação com a tradição e a ideia de ser um caubói:

> Brady Blackburn: Sabe, Lily, eu acredito que Deus dê a cada um de nós um propósito (...) Para o cavalo, é correr através do prado. Para o caubói, é cavalgar.

Ao retornar ao lar, Brady percebe que a cerca que prendia o seu cavalo estava destruída. O jovem segue o rastro de sangue até encontrar o seu cavalo, visivelmente abatido e com uma de suas patas dianteiras bastante ensanguentada. Brady percebe que o animal ferido deve ser sacrificado. Sem coragem de atirar no cavalo, o caubói pede que o seu pai o faça. O próprio Brady reflete que se ele fosse um animal após a sua lesão, provavelmente seria abatido também. Mesmo mutilado, o caubói deixa essa vida fantasmática ao final, reconhecendo que, apesar de não acreditar naquele momento, existe outro modo de viver, sem participar dos rodeios e sem cavalgar. No final, sugere-se um futuro diferente para Brady, reconectando-se com a família e redefinindo seu próprio caminho. Aqui temos representações tanto do *western* profissional quanto do herói trágico. Durante quase toda a obra, Blackburn se reconhece apenas através de seu trabalho no rodeio e a sua aporia trágica se dá mais por uma condição particular, no regime de exceção, até tomar toda a ação dramática e se tornar uma proposta narrativa. Além disso, o fato de que Brady consegue redefinir o seu "destino" não impede que tratemos de seu desenvolvimento como um caubói trágico — algo que o filme explora de forma aprofundada

na descrição de seu cotidiano. De modo geral, a ação trágica determina o percurso da narrativa até — a exemplo dos dramas de Bertold Brecht — rejeitar a tragédia[73].

De certa maneira, o caubói de *Era uma vez...em Hollywood* (*Once upon a time in Hollywood*, Quentin Tarantino, 2019), Rick Dalton (Leonard DiCaprio), também rejeita a tragédia, apesar de usar uma rota distinta. O filme retrabalha o gênero através de sua relação próxima a "era de ouro" de Hollywood, abordando, em particular, a história do *western* como um gênero em declínio (em uma ficção dentro de uma ficção) no final dos anos de 1960. Ademais, utilizou da estrutura de um conto de fadas "moderno", associando o *western* e sua tradição a uma espécie de história clássica, considerando-o como o gênero mais representativo da era de ouro e a narrativa do caubói em declínio como um marco da história do cinema estadunidense. Desse modo, mesmo que saibamos o seu futuro, a tragédia fica suspensa, pois a vida e carreira de Dalton seguem em direção ao epílogo do caubói clássico de Hollywood, para além das fronteiras dos EUA.

Conforme discutido e, por vezes, comparado em nossas análises, inserimos Ed Tom nessa tradição de heróis envelhecidos, fantasmáticos, ultrapassados e trágicos. Os paralelos entre o xerife do condado de Terrell e toda essa "linhagem" de heróis *westerns* compõem algumas das principais ideias do gênero, suas muitas adaptações, questionamentos, rupturas e indulgências. Nesse breve percurso, "existem ideias, e modos de pensar, com as sementes da vida, e existem outras, talvez aprofundadas em nossas mentes, com as sementes de uma morte geral"[74]. Estudamos o semear e o florescer dessa "morte" em específico, precisamente por considerarmos como um dos desenvolvimentos mais prementes do nosso tempo: as maneiras pelas quais o trágico forma e informa a cultura contemporânea, sobretudo por meio de suas influências dramáticas. No geral, diferente do que foi proposto no campo de produção estadunidense, temos aqui "pontos em um mapa, organizados horizontalmente, ao invés de posições em uma hierarquia, organizada verticalmente"[75], tornando-se, assim, uma delimitação fronteiriça[76], temática ao *western*.

---

[73] Williams analisou as formas nas quais Brecht rejeitou as determinações da tragédia, destacando como "a reação ao sofrimento é crucial", pois os que assim o fazem "vivem de um modo novo e com novos sentimentos e que, incluindo a revolução na sua vida diária, respondem à morte e ao sofrimento com uma voz humana". Cf. WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**, p. 264.

[74] WILLIAMS, Raymond. **Culture and society**: 1780-1950. Nova Iorque: Doubleday. 1960, p. 357-358. "There are ideas, and ways of thinking, with the seeds of life in them, and there are others, perhaps deep in our minds, with the seeds of a general death."

[75] MILNER, Andrew. **Locating science fiction**, p. 54. "points on a map, organised horizontally, rather than positions in a hierarchy, organised vertically".

[76] Cf. BOURDIEU, Pierre. **The field of cultural production:** essas on art and literature, p. 42.

11. Posicionamento político: entre ordem e desordem

Defendemos que tais obras, aqui descritas como exemplos de *westerns* trágicos, são exemplos de uma *representação social* na medida "em que o cinema é concebido como o veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma"[77], do mesmo modo que as comédias musicais dos anos de 1930 em Hollywood fizeram alusões à crise econômica advinda da grande depressão[78]. Consideramos esses exemplos como processos emergentes (ou pré-emergentes) que não apenas refletem um passado importante do gênero, mas também questionam a proposta de mobilidade social intrínseca à forma convencional do *western*, originando novos modos de se ver e produzir faroestes. Aparentemente indo de encontro a análise de Schatz sobre o surgimento do *western* profissional, "os heróis agora são explorados pelo dinheiro" como exposto em *Pistoleiros do entardecer*[79]. Se esse caso no início de 1960 teve uma representação mais sutil, no final da década se tornou uma proposta narrativa [80]. Nos anos de 2000, a popular figura de Robert Ford foi retratada encenando a sua maior covardia por dinheiro e uma momentânea fama.

A qualquer preço, pouco tempo depois, utilizou do "espelho" citado por Agresta para refletir sobre o posicionamento dos EUA pós-crise de 2008, sobretudo em relação a quebra de "contrato" com os ideais estadunidenses para "sair" da crise, configurando novas propostas para a forma crepuscular do gênero em conformidade ao momento sócio-político atual.

O filme conta a história de Toby (Chris Pine) e Tanner (Ben Foster) Howard, dois irmãos que roubam agências do Texas Midlands Bank localizadas no oeste do Estado. A família corre o risco de perder o seu rancho por conta de dívidas com o banco texano, que os pressiona a pagar um empréstimo atrelado a hipoteca de suas terras. O banco acelera o processo de reintegração de posse e a trama se adensa após a descoberta de petróleo na propriedade dos Howard. Com a segurança financeira e o futuro da família em risco — em particular dos filhos de Toby — os irmãos decidem fazer uma espécie de "justiça com as próprias mãos", pagando as parcelas com o dinheiro do próprio banco. Toby justifica suas ações da seguinte maneira:

> Eu fui pobre a minha vida toda. Assim foram os meus pais, e os pais deles antes... É como uma doença, passando de geração em geração. Torna-se, uma doença, é isso o que é... Infecta todas as pessoas que você conhece... Mas não os meus garotos. Não mais.

---

[77] AUMONT, Jacques *et al*. **A estética do filme**, p. 98.
[78] Ibidem, p. 98-99.
[79] BUSCOMBE, Edward. "A ideia de gênero no cinema americano" em RAMOS, Fernão P. (Org.). Idem, p. 316.
[80] Em *Perdidos na noite* (*Midnight cowboy*, John Schlesinger, 1969), o caubói Joe Buck (Jon Voight) se muda do Texas para Nova Iorque com o objetivo de se tornar um gigolô.

A partir dessa fala, o filme poderia ser relacionado a seguinte problemática de Williams no posfácio de *Tragédia moderna*, discutindo sobre as bases da tragédia no contemporâneo:

> Esperamos que homens brutalmente explorados e intoleravelmente pobres se mantenham inertes e pacientes em sua miséria, porque, se eles agirem com o intuito de pôr um fim à sua condição, isso envolveria também a nós, ameaçando o nosso conforto ou as nossas vidas[81].

Em seu encalço, estão os *rangers* Marcus Hamilton (Jeff Bridges) e Alberto Parker (Gil Birmingham). Os oficiais formam uma parceria curiosa, pois apesar de demonstrarem afeto um pelo o outro em determinados momentos, Hamilton têm várias discussões com Parker, descendente de indígenas, sobretudo por conta de sua origem étnica. Além da relação entre os oficiais, existe um comentário direto sobre a relação entre os descendentes de indígenas e os descendentes de colonos. A título de exemplo, Tanner caçoa de um descendente dos Comanches em um cassino, "Você é um Comanche? Um dos senhores da planície?", provoca Howard; o homem acena em afirmação e responde, ríspido: "agora são senhores de nada". A tribo dos Comanches, outrora soberana, também foi citada por Ed Tom em seu monólogo inicial ao destacar, surpreso, que Gaston Boykins não usava arma no território dos temíveis indígenas à época da colonização do oeste. Mais adiante, Parker afirma que sente pena de Hamilton, mais um homem da lei envelhecido. Marcus responde: "Índios não deveriam sentir pena de caubóis. É o contrário.". De modo geral, o filme trabalha com diversos grupos sociais em situações de adversidade, principalmente financeira. Em um dos assaltos à bancos, os irmãos Howard são questionados por um velho caubói, pasmo ao perceber que são dois homens brancos por trás das máscaras de ski: "Isso é loucura, vocês nem são mexicanos".

O filme sistematiza esse "mecanismo social" resultante da crise de 2008 e presente na interdependência genérica e específica da obra, isto é, a maneira em que esse processo de empobrecimento de toda a população se tornou "elemento interno e ativo da cultura"[82]. Novamente, a perspectiva de "momento de verdade" de Moretti, agora também citando *História e consciência de classe* de György Lukács, ofereceu uma análise pertinente:

> A crise econômica age exatamente como o momento de verdade do capitalismo: revela subitamente a "estrutura real da sociedade", em geral fetichizada; transforma o conceito fundamental de totalidade numa coisa que

[81] WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo**, p. 111.
[82] Cf. SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Companhia das Letras. 2014, p. 62. *Kentucky route zero* também contém uma versão interativa das peças *A reckoning* e *A bar fly,* apresentadas como *The entertainment* durante o jogo. A produção também abordou os temas de desemprego, precariedade e endividamento no oeste.

> "pode ser compreendida no próprio domínio da práxis"; realiza uma desreificação da vida cotidiana e põe em movimento o "progresso edípico [do capitalismo] rumo a um destino inelutável" [83].

Mesmo sofrendo duras consequências[84], os Howard são bem sucedidos e conseguem manter o rancho. Ainda que o filme conclua com a tensão do sonho liberal e capitalista, no qual a próxima geração terá oportunidades que a anterior não teve, a obra explora — e em determinados momentos efetivamente comenta — a crise econômica de 2008 de uma forma crítica:

> Há muito tempo, os seus ancestrais eram os índios, até que alguém veio e os matou, quebrou-os, tornou você em um deles. 150 anos atrás, tudo isso era a terra dos meus ancestrais. Tudo o que você pode ver. Tudo o que você viu ontem. Até que os avós dessas pessoas a tomaram. E agora, tomaram deles. A exceção é que não é nenhum exército fazendo isso. São esses filhos da puta bem aqui.

Imagem 73. Discussão entre Hamilton e Parker.

Temos um exemplo de uma "promoção profundamente falsa da paz e um falso apelo à ordem", corriqueiros na tragédia, nos quais, "não obstante, todas as forças reais implicadas na situação como um todo se resolvem ao final[85]. De todo modo, defendemos o uso de tais obras pois:

> não é seu "decadentismo" — de que, de vez em quando, alguém zelosamente nos adverte — que nos interessa, mas o que neles é núcleo de humanidade racional, de uma clareza clássica que toca o fogo e não queima. Interessa-nos seu procurar trabalhar com base em toda a problemática de seu tempo, seu

[83] MORETTI, Franco. "O momento da verdade" em **Signos e estilos da modernidade**, p. 303-304.
[84] Durante os confrontos, o *ranger* Parker e Tanner Howard são mortos.
[85] WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**, p. 111.

> comparar os termos das antíteses mais dramáticas, seu situar-se no ponto nevrálgico de uma cultura e de uma época. Não são a decadência, a irracionalidade, a crueldade, a corrida para a morte da arte e da literatura que devem nos meter medo; são a decadência, a irracionalidade, a crueldade, a corrida para a morte que lemos continuamente na vida dos homens e dos povos, dos quais a arte e a literatura podem nos tornar conscientes e talvez imunes, apontando-nos a trincheira moral onde nos defendermos, a brecha através da qual passar ao contra-ataque."[86]

Assim, a "ficção só aparece mais realista na medida em que se pretende menos "rósea" (populismo, assunto social, fim decepcionante ou pessimista) e na qual, por outro lado, recusa certas convenções", o que, por sua vez "resulta na instauração de novas convenções"[87]. O movimento trabalhado por Michael Agresta expõe "a verdadeira desordem" [88] dessas obras, cujas propostas foram exploradas em *Onde os fracos* e outros filmes citados. No final, o artigo de Agresta continua a exercer um dos arquétipos mais caros ao gênero aguardando um herói no horizonte[89]. A ideia de individualismo no *western* persiste ainda que seja um dos maiores sintomas de sua derrocada.

12. Considerações finais

Moretti afirmou que as tragédias inglesas, alemãs e francesas, em conjunto do drama espanhol alcançaram uma estabilidade formal rapidamente, permanecendo assim por décadas, até desaparecerem[90]. O autor afirmou que as formas artísticas necessitam de tempo e, sobretudo, espaço para se desenvolverem[91]. Greg Grandin discutiu sobre o espaço dos EUA:

> Todas as nações têm bordas, mas apenas os Estados Unidos têm tido fronteira — ou ao menos uma fronteira que serviu como um símbolo de liberdade, sinônimo das possibilidades e promessas da vida moderna e oferecido como um modelo para o restante do mundo emular[92].

E se esse espaço já foi conquistado? Para onde ir? Williams defendeu que tragédias "importantes" "não ocorrem nem em períodos de real estabilidade, nem em períodos de conflito

---

[86] CALVINO, Italo. "O miolo do leão" em **Assunto encerrado**: Discursos sobre literatura e sociedade. São Paulo: Companhia das letras. 2009, p. 16.
[87] AUMONT, Jacques *et al*. **A estética do filme**, p. 140.
[88] COSTA, Iná C. "Prefácio à Tragédia Moderna" em WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**, p. 16.
[89] Cf. AGRESTA, M. Idem.
[90] MORETTI, Franco. **Distant reading**, p. 13.
[91] Ibidem, loc cit.
[92] GRANDIN, G. "The Myth of the Border Wall" em **New Yorker**, 20 de fevereiro de 2019. Disponível em: https://www.nytimes.com/2019/02/20/opinion/trump-border-wall.html. Acesso em 07/12/2020. Acesso em: 07/12/2020. "All nations have borders, but only the United States has had a frontier — or at least a frontier that served as a symbol for freedom, synonymous with the possibilities and promises of modern life and held out as a model for the rest of the world to emulate".

aberto e decisivo". Mas comumente no "período que precede à substancial derrocada e transformação de uma importante cultura", pois a "sua condição é a verdadeira tensão entre o velho e o novo"[93]. Se de fato é assim — e concordamos com o galês — *Onde os fracos* é um caso exemplar, pois

> Se encontramos uma ideia particular de tragédia, em nossa própria época, teremos encontrado também um modo de interpretar uma vasta área da nossa experiência; relevante, com certeza, para a crítica literária, mas relevante também em relação a muito mais. (...) Temos de tentar também, positivamente, entender e descrever não apenas a teoria trágica, mas também a experiência trágica da nossa própria época[94].

Como buscamos expor, as formas do *western* relacionadas ao gênero trágico, sobretudo em *Onde os fracos não têm vez*, persistem como uma de suas variações mais importantes, senão a mais significativa, considerando o seu diálogo crítico com a sociedade nos dias de hoje. Ao mesmo tempo, a reinvenção do gênero a partir de outras bases, dissociadas dessa espécie de decadentismo, pode desenvolver novas e importantes variações. De todo modo, similar ao que Benjamin afirmou sobre os movimentos do drama trágico, não entendemos o desenvolvimento do gênero a partir de uma "imobilidade, nem mesmo a lentidão (...), mas [com] o ritmo intermitente de uma pausa constante, de uma súbita mudança e de uma nova rigidez"[95]. Sobre o drama trágico passível de relação com o que estamos nomeando de *western* trágico, isto é, a forma genérica do faroeste imbuído de ideias trágicas, a seguinte afirmação de Benjamin pode ser proveitosa para distingui-la:

> A ideia do seu plano construtivo evidencia-se de modo mais eloquente a partir das ruínas das grandes construções do que das menores, por mais bem conservadas que estejam, e esta é a razão pela qual o drama trágico exige interpretação. Ele foi concebido, no espírito da alegoria, desde o início como ruína e fragmento. E quando outras resplandecem como no dia primeiro, esta forma fixa no derradeiro a sua imagem do belo.[96]

Formações para além da tradição aqui estudada podem servir tanto para análises mais amplas do gênero como para incursões mais delimitadas, concentrando ora em termos da hegemonia *western*, ora em convergências formais com outros gêneros.

Também apontamos para outras análises e projeções em novas pesquisas, sobretudo de *westerns* contemporâneos que não possuem formações trágicas como contrapontos ao presente

---

[93] WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**, p. 79.
[94] Ibidem, p. 87.
[95] BENJAMIN, Walter. Idem, p. 213.
[96] Ibidem, p. 254.

estudo, explorando as diferentes balizas de sua composição formal e, portanto, diálogo cultural. Em uma outra perspectiva, considerando que o *western* estadunidense foi influenciado por propostas internacionais, sobretudo as italianas, destacamos pesquisas que utilizem dos resultados expostos para analisar variações morfológicas em um espaço mais amplo do que o de uma nação. Nesse sentido, ampliando o escopo de estudos de gêneros, poder-se-ia utilizar dos dados apresentados para organizar estudos da produção expandida do faroeste, concentrando-se em cinematografias de outras regiões e suas possíveis relações com o cinema hollywoodiano. Ou, prosseguindo com os apontamentos do terceiro capítulo, para identificar a produção sistemática do gênero em uma escala global e, assim, analisar emergências, rupturas e novas formações. Também destacamos o diálogo com estudos que analisem as maneiras nas quais o mercado ajuda a moldar tanto o consumo quanto a produção audiovisual, especialmente em formações periféricas e semiperiféricas, diretamente influenciadas por Hollywood. À guisa de conclusão, incentivamos estudos que explorem as vertentes "trágicas" — ou associações de todo o tipo de gênero — como oposições diretas as incursões épicas de um determinado gênero, a partir de suas "reelaborações tendenciosas da tradição"[97].

Ainda que estudado aqui, essa variação do *western* (trágica) não é a única, apesar de nos indicar caminhos futuros. As transformações do gênero não devem ser analisadas como a superação dos modos antigos, mas pela tensão entre forma e história em que, de forma similar ao drama trágico referenciado, reflete as marcas "do isolamento, da regressão, da perda do sentido"[98] no faroeste contemporâneo. A realidade do gênero é contraditória e está em disputa, assim como outros gêneros e formas culturais, mas, todavia, segue determinada por sua relação próxima aos EUA e a estrutura de sentimentos de uma cultura cada vez mais heterogênea, característica de um sistema globalizado, resultado do desenvolvimento do capitalismo tardio. Apesar de nossos esforços para encontrar uma manifestação contemporânea por meio da dialética entre a obra artística e a sua formação sócio cultural, a pluralidade do gênero nos mostra, simultaneamente, que não é possível reduzir as diversas manifestações de um gênero tão produtivo quanto o *western* a uma única linha de desenvolvimento. Entretanto, é importante atestar a cristalização dessa nova formação do gênero, representada não apenas em *Onde os fracos não têm vez* — ainda que aqui com mais força — e outros filmes citados, como uma representação importante para a sua história, mas que necessita de um maior número de estudos, sob distintas abordagens. Para além dos estudos sobre esse gênero e suas variações, buscamos

[97] BENJAMIN, Walter. Idem, p. 107-108.
[98] PASTA, José Antônio. Apresentação de *Teoria do drama moderno* de Peter Szondi, p. 12 em SZONDI, Peter. Idem.

contribuir, também, para investigações que requerem novas formas — ou adaptações de formas — para analisar o cinema e as artes em geral.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

ADAMS, Jeffrey. **Director's Cut: the cinema of the Coen Brothers, hard-boiled entertainments**. Londres & Nova Iorque: Wallflower Press. 2015.

ALTMAN, Rick. **Film Genre**. Londres: BFI Publishing. 1999.

ANDERSEN, R. "The Role of the Western Film Genre in Industry Competition, 1907– 1911", em **Journal of the University Film Association**, vol. 2, n. 31, 1979, p. 19–27.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A Análise do Filme**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

ARRIGHI, Giovanni. "The winding paths of capital": entrevista por David Harvey em **New Left Review** 56, março e abril de 2009, p. 61-94.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus. 2003.

AUMONT, Jacques *et al*. **A estética do filme**. Campinas: Papirus. 2018.

AYLESS, Ryan e REDMON, Allen. "*Just call it*": Identifying Competing Narratives in the Coens' "No Country for Old Men"' em **Literature/Film Quarterly**, vol. 41, n. 1. 2013, p. 6–18.

BAZIN, André. **O que é cinema?**. São Paulo: Ubu editora. 2018.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Autêntica editora. 2016.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas:** sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da Arte:** gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOURDIEU, Pierre. **The Field of Cultural Production**: Essays on Art and Literature. Nova Iorque: Columbia University Press. 1993.

BUSCOMBE, Edward. **BFI Film Classics: Stagecoach**. Londres: BFI Publishing. 1992.

BUSCOMBE, Edward. **The BFI Companion to the Western**. Nova Iorque: Atheneum. 1988.

BERGAN, Ronald. **The Coen brothers**. Nova Iorque: Arcade Publishing, 2016.

CANDIDO, Antônio *et al*. (Org.). **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva. 2017.

CATRACA Livre. “Mostras de cinema invadem o CCSP com ingressos até R$ 2”, 16 de janeiro de 2019, atualizado em 18/07/2020. Disponível em: https://catracalivre.com.br/vila-mundo/mostras-de-cinema-invadem-o-ccsp-com-ingressos-ate-r-2/ Acesso em: 07/12/2020.

CAWELTI, John G. **The Six-Gun Mystique Sequel**. Ohio: Bowling Green State University Press. 1999.

CEVASCO, Maria Elisa. **Dez lições Sobre Estudos Culturais**. São Paulo: Boitempo Editorial. 2003.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra. 2001.

CEVASCO, Maria Elisa. “A Recepção dos Cultural Studies no Brasil” em **Cultura Vozes**, vol. 91, n.2. 1997, p. 69-80.

CHRIST, Ronald. “A arte da ficção 30: Jorge Luis Borges” em **As entrevistas da Paris Review vol. 1**. São Paulo: Companhia das Letras. 2011. E-book.

COLLADO-RODRIGUEZ, Francisco. “Trauma and Storytelling in Cormac McCarthy's No Country for Old Men and the Road” em **Papers on Language & Literature**, vol. 48. 2012, p. 45-69.

DENNING, Michael. **Mechanic Accents***:* Dime Novels and Working-class Culture in America. Londres: Verso. 1987.

DIDEROT, Denis. **Discurso Sobre a Poesia Dramática**. São Paulo: Cosac Naify. 2006.

DUCCINI, Mariana; GUIMARÃES, Pedro; e SUPPIA, Alfredo. (Orgs.). **Gêneros cinematográficos e audiovisuais**: perspectivas contemporâneas (volume 3). Bragança Paulista: Margem da palavra. 2021. No prelo.

DUCKWORTH, J. “Red Dead Redempton 2: How Dutch's Final Words Shape the Entire Franchise” em **Gamerant**, 05 de abril de 2020. Disponível em: https://gamerant.com/red-dead-redempton-2-dutch-last-words/ Acesso em: 07/12/2020.

EBERT, Roger. “Good country for dead men” em **RogerEbert.com**, 8 de novembro de 2007. Disponível em: https://www.rogerebert.com/reviews/no-country-for-old-men-2007. Acesso em 07/12/2020.

FAUSTINO, Mário. **Artesanatos de poesia**. São Paulo: Companhia das Letras. 2004.

FRENCH, Philip. “No Country for Old Men”. Resenha de “*No Country for Old Men*” em **The Guardian**, 2008. Disponível em: https://www.theguardian.com/film/2008/jan/20/coenbrothers.thriller . Acesso em: 07/07/2020.

FRENCH, Philip. **Westerns**. Oxford: Oxford University Press. 1977.

FROW, John. **Genre**. Nova Iorque: Routledge. 2005.

GLASER, André Luiz. **Materialismo Cultural**. Tese de Doutorado — Universidade de São Paulo, 2008.

GRASER, Marc. "Disney, Jerry Bruckheimer See 'Lone Ranger' as New Genre-Bending Superhero" em ***Variety***, 25 de junho de 2013. Disponível em: https://variety.com/2013/film/news/disney-jerry-bruckheimer-see-lone-ranger-as-new-genre-bending-superhero-1200501501/ . Acesso em: 07/12/2020.

GRANDIN, G. "The Myth of the Border Wall" em **New Yorker**, 20 de fevereiro de 2019. Disponível em: https://www.nytimes.com/2019/02/20/opinion/trump-border-wall.html. Acesso em 07/12/2020. Acesso em: 07/12/2020.

GUIMARÃES, João Vitor. "Arte Western: a representação do faroeste no cinema contemporâneo" em **Centro Cultural São Paulo – CCSP**, 17 de janeiro de 2018, republicado em 9 de março de 2020. Disponível em: http://centrocultural.sp.gov.br/2020/03/09/arte-western-a-representacao-do-faroeste-no-cinema-contemporaneo/ Acesso em: 07/12/2020.

GUIMARÃES, Pedro M.; BAUTE, Luiz Felipe. "A contribuição do Materialismo Cultural de Raymond Williams aos estudos de cinema". **Parágrafo: revista científica de comunicação social da FIAM-FAAM**, v. 7, 2020, p. 14-30.

HARVEY, Stephen *et al*. "The 21st New York Film Festival" em **Film Comment** n. 6, vol. 19. 1983, p. 60-74.

HARTMAN, Andrew. "The Neoconservative Counterrevolution" em **Jacobin**, 23 de abril de 2015. Disponível em: https://www.jacobinmag.com/2015/04/neoconservatives-kristol-podhoretz-hartman-culture-war. Acesso em: 07/12/2020.

HARTMAN, Andrew. **A War for the Soul of America**: A History of the Culture Wars. Chicago: University of Chicago Press, 2015.

HODGE, Roger D. "Blood and Time: Cormac McCarthy and the Twilight of the West" em **Harper's Magazine**, Fevereiro, 2006. p. 65–72.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar. 1985.

HORTON, Robert. "Watching John Wayne" em **Film Comment**, vol. 50. 2014.

JAMESON, Fredric. "Towards a New Awareness of Genre" em **Science Fiction Studies**, vol. 9, no. 3, p. 322-24. 1982.

JOHNSON-SMITH, Jan. **American Science Fiction Television**: Star Trek, Stargate and Beyond. Londres: I. B. Tauris. 2005.

KING, Lynnea; WALLACH, Rick; WELSH, Jim. **No Country for Old Men: From Novel to Film**. Lanham: Scarecrow Press, 2009.

KITSES, Jim. **Horizon's West:** Anthony Mann, Budd Boetticher, Sam Peckinpah: Studies of Autorship within the Western. Bloomington: Indiana University Press. 1969.

LE GUIN, Ursula K. **The wave in the mind**: talks and essays on the writer, the reader, and the imagination. Boston: Shambhala. 2004. E-book.

LEUTRAUT, Jean-Louis. **Le Western: Archéologie d'un Genre**. Lyon: Presses Universitaires de Lyon. 1987.

LOY, R. Phillip. **Westerns in a Changing America***:* 1955-2000. Carolina do Norte: McFarland. 2004.

MASCARELLO, Fernando. "Os estudos culturais e a recepção cinematográfica – um mapeamento crítico" em **Revista ECO-PÓS**, vol. 07, n.2. 2004, p. 92-110.

MASSON, Alain. "Un art du geste" em **Positif**, n. 182. Junho. 1976.

McCARTHY, Cormac. **No country for old men**. Nova Iorque: Vintage Books. 2006. E-book.

McCARTHY, Cormac. **Onde os velhos não têm vez**. São Paulo: Alfaguara. 2006. E-book.

McCLURE, Daniel R. "Go West and turn right: John Wayne's Vietnam Trilogy, The Culture Wars, and the Rise of Neoliberalism" em **Journal of the West**, vol. 52. 2013.

McCREADY, Bo. "Film genre popularity: 1910-2018" em **Tableau public**, 15 de janeiro de 2019. Disponível em: https://public.tableau.com/profile/bo.mccready8742#!/vizhome/FilmGenrePopularity-1910-2018/GenreRelativePopularity Acesso em: 07/12/2020.

MEEUF, Russel. "Shouldering the weight of the world: the sensational and global appeal of John Wayne's body" em **Journal of Popular Film and Television**, vol. 39. 2011.

MILNER, Andrew. **Locating Science Fiction**. Liverpool: University of Liverpool Press. 2014.

MORETTI, Franco. **A literatura vista de longe**. Porto Alegre: Arquipélago editorial. 2008.

MORETTI, Franco (Org.). **A cultura do romance**. São Paulo: Cosac Naify. 2009.

MORETTI, Franco. **Distant Reading**. Londres: Verso. 2013.

MORETTI, Franco. "Planet Hollywood" em **New Left Review,** n. 9, Maio/Junho de 2001.

MORETTI, Franco. **Signos e estilos da modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2007.

MOULLET; Luc. **Politique des acteurs**. Paris: Cahiers du cinema. 1993.

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. Nova Iorque: Routledge. 2000.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O'BRIEN, F.P. **The Beadle Collection of Dime Novels**. Nova Iorque: Biblioteca Pública de Nova Iorque. 1922.

PALMER, R. Barton. **Joel and Ethan Coen, Contemporary Film Directors**. Chicago: University of Illinois. 2004.

PC GAMER. "Best Comedy Game 2017: West of Loathing". Disponível em: https://www.pcgamer.com/best-comedy-game-2017-west-of-loathing/ Acesso em: 07/12/2020.

PIPPIN, Robert B. **Hollywood Westerns and American Myth**: The importance of Howard Hawks and John Ford for political philosophy. New Haven: Yale University Press. 2010.

POLAN, Dana. "Raymond Williams on Film" em **Cinema Journal**, vol. 52, n.3. 2013, p. 1-18.

POLYGON. "The 50 best games of 2017"**.** Disponível em: https://www.polygon.com/2017-best-games/2017/12/18/16781674/best-video-games-2017-top-50-mario-pubg-zelda Acesso em: 07/12/2020.

RAMOS, Fernão P. (Org). **Teoria Contemporânea do Cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica (volume I). São Paulo: Editora Senac. 2005

RAMOS, Fernão P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narrativa ficcional (volume II). São Paulo: Senac. 2005.

RIEDER, John. "On Defining SF, or Not: Genre Theory, SF, and History" em **Science Fiction Studies**, vol. 37, n. 2. 2010, p. 191-209.

RIEDER, John. **Science Fiction and the Mass Cultural Genre System**. Middletown: Wesleyan University Press, 2017.

ROLLINS, Peter C.; O'CONNOR, John E. (Orgs.). **Hollywood's West***:* The American Frontier in Film, Television and History. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2009.

SAXTON, Benjamin e COLE, Thomas. "No Country for Old Men: a search for masculinity in later life" em **International Journal of Ageing and Later Life**, vol. 7. 2012, p. 97-116.

SCHATZ, Thomas. **Hollywood Genres***:* Formulas, Filmmaking, and the Studio System. Nova Iorque: Random House. 1981.

SCHNEIDER, Michael. "As New Mexico Filming Booms, First-Ever Native American-Owned Film Studio Opens" em **Variety**, 13 de março de 2020. Disponível em: https://variety.com/2020/biz/news/camel-rock-studios-new-mexico-news-of-the-world-universal-203533796/. Acesso em: 07/12/2020.

SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar**. São Paulo: Companhia das Letras. 2014.

SCOTT, A. O. "He Found a Bundle of Money, and Now Theres Hell to Pay." em **New York Times**, 9 de novembro de 2007. Disponível em:

https://www.nytimes.com/2007/11/09/movies/09coun.html. Acesso em 07/12/2020.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica à Imagem Eurocêntrica**: Multiculturalismo e Representação. São Paulo: Cosac Naify. 2006.

SIMMON, Scott. **The Invention of the Western Film**: A Cultural History of the Genre's First Half Century. Cambridge: Cambridge University Press. 2003.

SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation***:* The Myth of the Frontier in Twentieth Century America. Nova Iorque: Atheneum. 1992.

SMITH, Henry Nash. **Virgin Land**: The American West as Symbol and Myth. Nova Iorque: Vintage Books. 1957.

SOUSA, Anaí Z. C. de. **A contribuição de Raymond Williams para a comunicação:** os meios como tecnologia e forma cultural. Dissertação – Faculdade de Comunicação, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2004.

SUPPIA, Alfredo. (Org.). **Gêneros cinematográficos e audiovisuais**: perspectivas contemporâneas. Bragança Paulista: Margem da Palavra. 2016.

SUPPIA, Alfredo; BAUTE, Luiz Felipe. "O herói do western em panorama: A persistência de John Wayne" em **Revista Eco-Pós**, v. 22, 2019, p. 176-196.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno** (1880-1950). São Paulo: Cosac Naify. 2015.

TASSI, Paul. "'Red Dead Redemption 2' Sales Revealed: $725 Million In Three Days" em ***Variety***, 30 de outubro de 2018. Disponível em: https://www.forbes.com/sites/insertcoin/2018/10/30/red-dead-redemption-2-sales-revealed-725-million-in-three-days/?sh=652f002f55d7 Acesso em: 07/12/2020.

THOMPSON, Anne. "'Sicario: Day of the Soldado': Benicio Del Toro Says It's Better Than The Doors' First Album" em **Indiewire**, 21 de junho de 2018. Disponível em: https://www.indiewire.com/2018/06/sicario-day-of-the-soldado-benicio-del-toro-stefano-sollima-taylor-sheridan-sequel-1201976155/ Acesso em: 07/12/2020.

TUDOR, Andrew. **Theories of Film**. Londres: Seeker and Warburg. 1972.

VIEIRA, Marcelo. **O Cangaço no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Annablume. 2010

WILLIAMS, Raymond. "Base and superstructure in Marxist cultural theory" em **New Left Review**, Vol.1, N. 82. 1973, p. 3-16.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. São Paulo: Paz e terra. 2000.

WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society**. Nova Iorque: Columbia University Press. 1963.

WILLIAMS, Raymond. **The Long Revolution**. Harmondsworth: Penguin Books. 1965.

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford University Press, 1977.

WILLIAMS, Raymond. “Notes on Marxism in Britain since 1945” em WILLIAMS, Raymond. **Culture and Materialism**. Londres: Verso. 2005, p. 233-251.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-Chave:** Um Vocabulário de Cultura e Sociedade. São Paulo: Boitempo Editorial. 2007.

WILLIAMS, Raymond. **Política do Modernismo**. São Paulo: Editora UNESP. 2011.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WILLIAMS, Raymond; ORRAM, Michael. **Preface to Film**. Londres: Film Drama. 1954.

WILSON, Scott. **Cultural Materialism:** Theory and Practice. Oxford: Blackwell, 1995.

WRIGHT, Will. **Six Guns and Society*:*** A Structural Study of the Western. Berkeley: University of California Press. 1975.

XAVIER, Ismail. “A alegoria histórica” em RAMOS, Fernão org. **Teoria Contemporânea do Cinema**, Vol. I. São Paulo: Editora Senac. 2005.

YEATS, W.B. **The tower**: a facsmile edition. Nova Iorque: Scribner. 2004.

Filmografia

ALABAMA Monroe. Direção: Felix van Groeningen. Bélgica e Países Baixos. Menuet Producties e Topkapi Films. 2012, (111 min).

O ASSASSINATO de Jesse James pelo Covarde Robert Ford. Direção: Andrew Dominik. Canada; EUA; Reino Unido: Warner Bros. Pictures. 2007, (160 min).

O ATALHO. Direção: Kelly Reichardt. EUA: Evenstar Films, 2010, (104 min).

BATER ou correr. Direção: Tom Dey. EUA e Hong Kong: Touchstone Pictures. 2005, (110 min).

BOI neon. Direção: Gabriel Mascaro. Brasil: Desvia Filmes. 2015, (101 min).

OS BOINAS verdes. Direção: John Wayne; Ray Kellogg; e Mervyn LeRoy. EUA: Warner Bros. Pictures e Seven Arts. 1968, (142 min).

BUTCH Cassidy. Direção: George Roy Hill. EUA: Twentieth Century Fox. 1969, (110 min).

BRAVURA Indômita. Direção: Henry Hathaway. EUA: Paramount. 1969, (129 min).

BRAVURA Indômita. Direção: Joel Coen e Ethan Coen. EUA: Paramount. 2010, (110 min).

BRONCO Billy. Direção: Clint Eastwood. EUA: Warner Bros. Pictures. 1980, (116 min).

OS BRUTOS também amam. Direção: George Stevens. EUA: Paramount. 1953, (118 min).

O CAVALEIRO Solitário. Direção: Gore Verbinski. EUA: Walt Disney Pictures. 2013, (150 min).

COWBOYS & Aliens. Direção: Jon Favreau. EUA e Índia: Universal Pictures. 2011, (119 min).

DANÇA com lobos. Direção: Kevin Costner. EUA: Orion Pictures. 1990, (181 min).

DÍVIDA de Sangue. Direção: Elliot Silverstein. EUA: Columbia Pictures. 1965, (97 min).

DJANGO Livre. Direção: Quentin Tarantino. EUA: Columbia Pictures. 2012, (165 min).

DOMANDO o destino. Direção: Chloé Zhao. EUA: Sony Pictures Classics. 2017, (104 min).

ERA uma Vez em… Hollywood. Direção: Quentin Tarantino. EUA: Columbia Pictures. 2019, (161 min).

EU MATEI Jesse James. Direção: Samuel Fuller. EUA: Screen Guild Productions. 1949, (81 min).

A GRANDE jornada. Direção: Raoul Walsh. EUA: Fox Film Corporation. 1930, (125 min).

O GRANDE roubo do trem. Direção: Edwin S. Porter. EUA: Edison Manufacturing Company. 1903, (11 min).

O HOMEM que matou o Facínora. Direção: John Ford. EUA: Paramount. 1961, (123 min).

OS IMPERDOÁVEIS. Direção: Clint Eastwood. EUA: Warner Bros. Pictures. 1992, (130 min).

OS INDOMÁVEIS. Direção: James Mangold. EUA: Lionsgate. 2005, (122 min).

JONAH Hex – caçador de recompensas. Direção: Jimmy Hayward. EUA: Warner Bros. Pictures. 2010, (81 min).

LEGIÃO Invencível. Direção: dir. John Ford. EUA: RKO. 1949, (104 min).

LOGAN. Direção: James Mangold. EUA: Twentieth Century Fox. 2017 (137 min).

MAR de fogo. Direção: Joe Johnston. EUA e Marrocos: Touchstone Pictures. 2004, (136 min).

MATAR ou morrer. Direção: Fred Zinnemann. EUA: United Artists. 1952, (85 min).

MEU ÓDIO será sua herança. Direção: Sam Peckinpah. EUA: Warner Bros. Pictures e Seven Arts, 1969, (145 min).

A MOCIDADE de Lincoln. Direção: John Ford. EUA: Twentieth Century Fox. 1939, (100 min).

OS OITO odiados. Direção: Quentin Tarantino. EUA: The Weinstein Company. 2015, (168 min).

ONDE começa o inferno. Direção: Howard Hawks, 1959. EUA: Warner Bros. Pictures. 1959, (141 min).

ONDE os fracos não têm vez. Direção: Joel Coen e Ethan Coen. EUA: Paramount, 2007. Blu-ray (120 min).

ONDE os homens são homens. Direção: Robert Altman. EUA: Warner Bros. Pictures. 1971, (120 min).

PACTO de Justiça. Direção: Kevin Costner. EUA: Touchstone Pictures, 2003, (139 min).

PERDIDOS na noite. Direção: John Schlesinger. EUA: United Artists. 1969, (113 min).

PISTOLEIROS do Entardecer. Direção: Sam Peckinpah. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer. 1962, (94 min).

POR UM PUNHADO de doláres. Direção: Sérgio Leone. Itália, Espanha e Alemanha Ocidental: Jolly Films, Unidis, Constantin Film. 1964, (99 min).

POR UNS DOLÁRES a mais. Direção: Sérgio Leone. Itália, Espanha e Alemanha Ocidental: Produzioni Europee Associate, Arturo González Producciones Cinematográficas, Constantin Films. 1964, (132 min).

A QUALQUER custo. Direção: David Mackenzie. EUA: Lionsgate, 2016, (102 min).

RASTROS de ódio. Direção: John Ford. EUA: Warner Bros. Pictures. 1954, (119 min).

REGIÃO do Ódio. Direção: dir. Anthony Mann. EUA: Universal Pictures. 1954, (97 min).

RIO vermelho. Direção: Howard Hawks. EUA: United Artists, 1948, (126 min).

O ROMANCE de Murphy. Direção: Martin Ritt. EUA: Columbia Pictures. 1985, (107 min).

O SEGREDO de Brokeback Mountain. Direção: Ang Lee. EUA e Canadá: Focus Features. 2005, (134 min).

SETE HOMENS e um destino. Direção: Antoine Fuqua. EUA e Austrália: Metro-Goldwyn-Mayer. 2016, (132 min).

SICARIO: terra de ninguém. Direção: Denis Villeneuve. EUA: Lionsgate. 2013, (121 min).

SUA ÚLTIMA façanha. Direção: David Miller. EUA: Universal Pictures. 1962, (107 min).

NO tempo das diligências. Direção: John Ford. EUA: United Artists, 1939, (96 min).

TOMBSTONE: a justiça está chegando. Direção: Kevin Jarre. EUA: Hollywood Pictures. 1993, (130 min).

A TORRE negra. Direção: Nikolaj Arcel. EUA: Columbia Pictures. 2017, (95 min).

TRÊS enterros. Direção: Tommy Lee Jones. EUA, França e México: EuropaCorp e Sony Pictures Classics, 2005, (121 min).

TRÊS HOMENS em conflito. Direção: Sérgio Leone. Itália, Espanha e Alemanha Ocidental: Produzioni Europee Associate, Arturo González Producciones Cinematográficas, Constantin Films. 1964, (161 min).

O ÚLTIMO pistoleiro. Direção: Don Siegel. EUA: Paramount. 1976, (100 min).

TERRA selvagem. Direção: Taylor Sheridan. EUA, Reino Unido e Canadá: Acacia Filmed Entertainment. 2017, (107 min).

Séries

COMMUNITY. Criador: Dan Harmon. EUA: Sony Pictures Television. 2009-2015, 110 episódios, (22 min).

GODLESS. Criador: Scott Frank. EUA: Netflix. 2017, 12 episódios, (110 min).

HATFIELD and McCoys. Diretor: Kevin Reynolds. EUA: Sony Pictures Television. 2012, 3 episódios (100 min).

IT'S ALWAYS Sunny in Philadelphia. Criador: Glenn Howerton; Rob McElhenney. EUA: FX Productions. 2005 – atualmente, 157 episódios, (22 min).

JUSTIFIED. Criador: Graham Yost. EUA: FX Productions. 2010-2015, 78 episódios (44 min).

RAWHIDE. Criador: Charles Marquis Warren. EUA: CBS Television Network. 1959-1965, 217 episódios (50 min).

YELLOWSTONE. Criador: Taylor Sheridan e John Linson. EUA: Paramount Network. 2018 – atualmente, 31 episódios (60 min).

THE YOUNG riders. Criador: Ed Spielman. EUA: MGM Television. 1989-1992, 68 episódios (60 min).

WESTWORLD. Criadores: Lisa Joy e Jonathan Nolan. EUA: Home Box Office. 2017 - atualmente, 29 episódios, (62 min).

Histórias em Quadrinhos

ALBANO, John; DEZUNIGA, Tony. **Jonah Hex**. Burbank: DC Comics. 1971 – atualmente.

AZZARELLO, Brian *et al.* **Loveless**. Burbank: DC Comics. 2005-2008.

ENNIS, Garth; DILLON, Steve. **Preacher**. Burbank: Vertigo. 1995-2000.

GALLAHER, David; ELLIS, Steve. **High Moon**. Burbank: Zuda e DC Comics.2007-2010; 2017.

MILLAR, Mark; McNIVEN, Steve. **Old man Logan**. Nova Iorque: Marvel comics. 2010 – atualmente.

MORRIS. **Lucky Luke**. Marcinelle: Dupuis. 1946 – atualmente.

Videogames

DESPERADOS: Wanted Dead or Alive. Spellbound Entertainment. França: Infogrames. 2001.

DESPERADOS 2: Cooper's Revenge. Spellbound Entertainment. França: Atari S.A. 2006.

DESPERADOS III. Mimimi Games. Austria: THQ Nordic. 2020.
HELLDORADO (2007). Spellbound Entertainment. EUA: Viva Media. 2007.
KENTUCKY route zero. Cardboard Computer. EUA: Annapurna Interactive. 2013-2020.
RED dead online. Rockstar Studios. EUA: Rockstar Games. 2020.
RED dead redemption I. Rockstar San Diego. EUA: Rockstar Games. 2010.
RED dead redemption II. Rockstar Studios. EUA: Rockstar Games. 2018.
RED dead revolver. Rockstar San Diego. EUA: Rockstar Games. 2004.
WEST of loathing (2016). Asymmetric Publications. EUA: Asymmetric Publications. 2016.

Fontes arquivísticas

RICHARD BURTON ARCHIVES. Universidade de Swansea (País de Gales, Reino Unido).
Raymond Williams Collection
Documentos:
WWE/2/1/12/29
WWE/2/1/12/14

Listas, informações e dados de produções

AMERICAN film institute (AFI).
BOX Office Mojo.
BOX Office Pro.
INTERNET Movie Database — IMDB.
THE NUMBERS.
METACRITIC.
ROTTEN TOMATOES.