

# TRADIÇÃO (RE)INVENTADA:

## A Desconstrução do Mito do *Cowboy* Em *Crepúsculo de Uma Raça*

LUCAS HENRIQUE DOS REIS\*

### RESUMO

John Ford foi um dos responsáveis por consolidar a narrativa do gênero *western* em Hollywood, interpretando mitos nacionais dos Estados Unidos com o olhar do século XX. O objetivo deste artigo é analisar os personagens do último *western* desse diretor, *Crepúsculo de uma raça*, lançado em 1964, apontando como esse filme de Ford desconstrói o mito do *cowboy* ridicularizando-o ou transformando-o num sujeito consciente de seu discurso racista e assassino. Para isso, esse artigo discute a construção do mito da fronteira pela obra do historiador estadunidense Frederick Jackson Turner e mostra como o *cowboy* é um mito heroico forjado no final do século XIX por intelectuais como o ex-presidente Theodore Roosevelt: um mito reinventado no cinema a partir dos anos 1960 num momento de redefinição da identidade nacional dos Estados Unidos.

**Palavras-chave:** John Ford, *western*, *cowboy*.

### ABSTRACT

John Ford was one of those responsible for consolidating the Western genre in Hollywood, giving United States national myths a 20th century look. The intention of this paper is to assay the characters of the director's last Western movie, *Cheyenne Autumn*, out in 1964, pointing out how Ford's movie deconstructs the cowboy myth by deriding it or either turning the cowboy into someone aware of his racist and murderer speech. To do that, this paper argues around the construction of the frontier myth by the work of United States historian Frederick Jackson Turner and shows how the cowboy is a heroic myth made in the end of 19th century by intellectuals such as former president Theodore Roosevelt: a myth reinvented by the film industry since 1960s when a redefinition of USA's national identity was taking place.

**Keywords:** John Ford, *western*, *cowboy*.

\* Graduado em História pela Universidade Federal de Uberlândia.  
Email: lucas\_henrique\_reis@hotmail.com.

## A fronteira e o cowboy: tradições inventadas

Em 1893, os estadunidenses comemoraram os 400 anos da chegada de Cristóvão Co-lombo na América e organizaram, em Chicago, a *World's Columbian Exposition*, um evento que fazia parte de uma série de exposições que aconteciam pelo mundo todo, desde 1852. Essas feiras tinham o objetivo de apresentar aos visitantes as mais modernas realizações dos países que as promoviam, propondo eventos e encontros sobre economia, sociedade, religião, educação, entre outros assuntos, assim como exposições das mais novas ideias nos campos da etnologia, engenharia, arquitetura, urbanismo e transporte<sup>1</sup>.

Oliveira destaca a importância de nomear Chicago como sede dessa exposição nos Estados Unidos. Se, em 1839, Chicago era uma aldeia indígena no momento em que foi fundada, em 1883, ela era uma metrópole, um ponto central da conexão das estradas de ferro que cortam totalmente os Estados Unidos, e, durante a exposição, se torna o centro do país: “em 50 anos, passou de fronteira a metrópole”<sup>2</sup>.

“1893 ensejou a oportunidade para a América proclamar sua grandeza perante o mundo, mostrar que venceu sua inferioridade cultural, comparar-se com Paris e mostrar sua superioridade”<sup>3</sup>.

É nessa *World's Columbian Exposition* que o historiador Frederick Jackson Turner apresenta o seu texto *O Significado da Fronteira na História Americana*, uma das obras mais importantes da historiografia dos Estados Unidos, discutida e analisada até os dias de hoje.

## Turner e a fronteira

No momento em que os Estados Unidos querem mostrar ao mundo a sua grandeza e superioridade em forma de empreendimentos arquitetônicos, estradas de ferro e projetos paisagísticos, Turner tenta explicar o progresso do país a partir da interpretação da fronteira: a mesma fronteira que se moveu em direção ao Pacífico desde o início do século XIX. Ele é o responsável pela ruptura com uma tradição historiográfica estadunidense que estava muito ligada aos alemães: os historiadores ligados a essa corrente “germanista” compreendiam que os genes germânicos eram os responsáveis pelo nascimento de instituições democráticas na “América”.

“Era nas florestas alemãs que “se achavam os germes da reforma religiosa e das revoluções populares, as idéias que formaram a Alemanha, e a Holanda, a Inglaterra e a Nova Inglaterra”<sup>4</sup>.

Turner, então, propunha uma história nativa, autóctone, uma história que explicasse a América aos “americanos”. “Ao invés de olhar para a costa Atlântica ou para a Europa na procura de respostas para as origens de atitudes, valores e instituições, ele e

---

1 OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA*. Belo Horizonte: editora da UFMG, 2000. p.135-6.

2 *Idem*, p.137.

3 *Idem, ibidem*.

4 FOHLEN, Claude. “A fronteira: uma explicação da História Americana?” In: FOHLEN, C. *América anglosaxônica de 1815 à atualidade*. São Paulo: Pioneira, 1981. p.283.

---

---

muitos outros historiadores que seguiram seus passos voltaram-se para a fronteira<sup>5</sup>. A fronteira e toda a vasta extensão de terras livres que se estendiam a Oeste eram aspectos únicos da história dos Estados Unidos, e, a partir daí, Turner explica o excepcionalismo estadunidense e como essa nação pode ter elementos que não tinham comparação.

Essa tese é mais uma ruptura com a Europa que seria representada pela corrupção, pela estratificação e pelo desmerecimento. A marcha para o Oeste significaria um distanciamento não apenas físico, mas também simbólico das impurezas do Velho Mundo.

A experiência da fronteira representaria um renascimento proporcionado pelos poderes míticos da terra virgem. Toda vez que uma fronteira era alcançada, o homem descia na escala civilizatória, mas depois ascendia, levando “a um ‘contínuo recomeço’ ou a um ‘renascimento perene’<sup>6</sup>. Stadniky também concorda que a ideia de natureza sugeriu a Turner o “*viés político da influência da terra livre* como renascimento, uma regeneração, um rejuvenescimento do homem e da sociedade quando a civilização encontrava o sertão ao longo da fronteira<sup>7</sup>. Assim, como dito por Oliveira, Turner “seculariza as metáforas da teologia puritana: todos se tornam o povo escolhido graças ao espaço geográfico da terra prometida<sup>8</sup>.”

O contato com essas terras selvagens do Oeste seria o responsável pela formação de uma identidade nacional própria, como é o caso do individualismo. Segundo Turner, a tendência do homem da fronteira é ser anti-social, hostil a qualquer controle, e especialmente a qualquer controle direto<sup>9</sup>. Mas o mais importante desse excepcionalismo diz respeito à difusão da democracia. Para Turner, as terras livres a Oeste tiveram importância fundamental para a instituição e disseminação da democracia. Recusando a corrente “germanista”, Turner, então, afirma que a democracia estadunidense nasceu nas florestas “americanas” e se fortaleceu na medida em que cruzavam as fronteiras<sup>10</sup>.

Turner analisa a existência da fronteira no território dos Estados Unidos para explicar o que há de excepcional na história desse país e, se algo se interpusesse no caminho do progresso,

“forças não naturais estariam intervindo, ou seja, injustiças e interesses reacionários estariam atrapalhando o desenvolvimento natural de um povo naturalmente democrático e de uma sociedade justa<sup>11</sup>.”

Mas é importante considerar que Turner apresenta sua tese num momento em que a fronteira como uma realidade física não existe mais. Stadniky lembra que em 1890, três anos antes da conferência, um recenseamento anunciara o desaparecimento da linha fronteira contígua: o Oceano Pacífico já tinha sido alcançado<sup>12</sup>. Então, se a fronteira era um elemento essencial para a democracia, o que será do país naquele momento em que ela não mais existia? Turner, então, considera que, “se a fronteira não existe mais como fato físico, ela ainda permanece como fato simbólico<sup>13</sup>. E, mesmo que a experiência da

---

5 STADNIKY, Hilda Pívaro. “Fronteira e mito: Turner e o agrarismo norte-americano”, *Técnica Administrativa*, Geografia Econômica, v. 6, n. 2, dez. 2007.

6 OLIVEIRA, *op. cit.*, p.140.

7 STADNIKY, *op. cit.*, s/n. Grifo da autora.

8 OLIVEIRA, *op. cit.*, p.133.

9 FOHLEN, *op. cit.*, p.285.

10 *Idem*, p.287.

11 OLIVEIRA, *op. cit.*, p.133.

12 STADNIKY, *op. cit.*, s/n.

13 OLIVEIRA, *op. cit.*, p.135.

fronteira tenha terminado, “seus produtos ainda permaneceriam no caráter do americano”<sup>14</sup>.

Essa tese acaba por despertar um espírito nacionalista e, segundo Stadniky, encontra grande receptividade nos Estados Unidos no momento em que o país coloca em ação seu projeto de expansão imperialista, com resultados exitosos em 1898, quando acontece a invasão de Cuba e das Filipinas. Não existia mais a fronteira no próprio território, mas novas fronteiras poderiam ser conquistadas para a disseminação e manutenção da democracia.

É importante ressaltar também que Turner apresenta sua tese num evento que, além de demonstrar a grandeza dos Estados Unidos a partir do avanço de suas tecnologias, tenta legítimar a superioridade branca comparando-a com povos de outras raças. O Departamento de Etnologia da *World's Columbian Exposition* apresenta uma série de “costumes dos índios da América do Norte e do Sul” para demonstrar “o primitivismo da cultura dos não-brancos, dos não-europeus”. A exposição que também conta com estandes de africanos e esquimós, corresponde às expectativas de uma política de imigração seletiva baseada na raça, tendo a ciência como porta-voz incontestável<sup>15</sup>.

O imperialismo estadunidense, então, é justificado por um discurso científico que reconhece a superioridade do homem branco, anglo-saxão e protestante (ou, em inglês, *White, Anglo-Saxon and Protestant*). Como expresso pelo sentimento do *Destino Manifesto*, o povo estadunidense tinha uma missão e seguia as vontades da Providência; o avanço da fronteira criaria um novo tipo de democracia, livre da corrupção do Velho Mundo; povos atrasados na escala civilizatória deveriam ser salvos da barbárie e incluídos nesses novos tempos e, caso se opusessem, a dizimação desses indivíduos era justificada pela ciência e pela religião.

É quando os Estados Unidos abandonam seu passado agrário e se afirmam como uma potência industrial, nesse espaço onde ações políticas são justificadas por discursos científicos e religiosos, que surge a figura de um homem branco, alto, de olhos claros, bem apessoado, rude e de origem simples: o *cowboy* “americano”.

### Roosevelt e o *cowboy*

Frederick Turner mostrou como o mundo agrário tinha sido importante para a construção de uma democracia desimpedida dos vícios europeus. O avanço para o Oeste seria importante no sentido em que permitiria um renascimento do homem comum: nesse contexto, o *farmer* foi alçado à categoria de herói nacional. Os primeiros colonos, inspirados pela coragem dos irmãos peregrinos do *Mayflower* e do almirante Cristóvão Colombo, tinham sido essenciais para a construção de uma nova democracia. Mas, no tempo em que a fronteira não mais existia como fato físico, a tese de Turner apresentava algumas inconsistências, o que resultou numa série de revisões a partir da década de 1930<sup>16</sup>.

O *farmer* serviu aos objetivos do agrarismo estadunidense, mas não encontrava apoio na sociedade urbano-industrial que se formara depois da Guerra de Secessão. Assim, o *cowboy*, o indivíduo solitário que tinha sido eleito como o herói da literatura sobre o Oeste, aparece como a síntese da nacionalidade “americana”. E se antes o Oeste era o lugar da regeneração, agora ele era o lugar do perigo, da selvageria.

---

14 *Idem*, p.139-140.

15 *Idem*, p.138-139.

16 Cf. FOHLEN, *op. cit.*; STADNIKY, *op. cit.*

---

---

“As imagens sobre o Oeste estiveram ligadas ao tipo de sociedade que as produzia. A sociedade agrícola produziu a idéia de jardim; a sociedade industrial via o Oeste como lugar selvagem. Mas era frente a este lugar selvagem que a civilização se afirmava. Era como se a civilização precisasse da selvageria contra a qual ela se distinguiria. Ao definir o índio como selvagem já estaria decretado o seu destino. Era o estágio atrasado que deveria ser superado pelo americano branco. Era o avanço inevitável do mais baixo para o mais alto, do mais simples para o mais complexo”<sup>17</sup>.”

Theodore Roosevelt, o 26º presidente dos Estados Unidos, foi um dos intelectuais que pensou numa nova forma de interpretar o Oeste. Assim como Turner, ele também admite que o Oeste é elemento fundamental no sucesso da nação. Para Roosevelt, várias repúblicas falharam porque não souberam evitar o conflito de classes; o Oeste, pois, representava uma “válvula de escape” que tornou a luta de classes desnecessária na América. Assim, “a Constituição e os ‘pais fundadores’ haviam construído um instrumento perfeito, já que haviam tido sucesso ao permitir que o Estado se expandisse territorialmente e fossem preservadas a unidade nacional e a liberdade do indivíduo”<sup>18</sup>.

Junto a isso, Roosevelt passa a valorizar as virtudes cristãs do amor à casa, à mãe, ao País e a Deus, que estariam presentes no *cowboy*. E esse homem, que foi presidente dos Estados Unidos de 1901 a 1909, incorpora uma série de atributos que confirmam sua tese. Assim como Andrew Jackson, que favoreceu os interesses dos pequenos proprietários de terra, Roosevelt é, segundo Oliveira, um homem do destino, guiado por uma luz interior que torna as vitórias inevitáveis; ele é uma mescla da aristocracia com o *ordinary people*, da natureza com a civilização, um arquétipo do herói americano<sup>19</sup>.

O colono serviu ao agrarismo e o *cowboy* serviu ao imperialismo. Roosevelt vence a batalha de San Juan Hill na Guerra Hispano-Americana, que significou a ocupação de Cuba e das Filipinas, e prova, através da vitória militar, a superioridade da democracia.

“Roosevelt se identifica com o *cowboy*, depois torna-se um *cowboy* e vai lutar, de armas na mão, contra inimigo racial e culturalmente inferior, em perfeita sintonia entre a literatura e o novo papel da América como competidor por colônias e por domínio internacional”<sup>20</sup>.”

Nessa nova perspectiva, a conquista do Oeste comprovava mais uma vez “a superioridade saxã na América e a americana no mundo”<sup>21</sup>. Os homens que tinham construído a nação no Oeste não o fizeram apenas pelos poderes míticos da natureza. “Os atributos do homem do Oeste [...] seriam atributos de raça e serviam para definir a nacionalidade americana como a fusão de uma raça particular com condições ambientais específicas”<sup>22</sup>.

Todas essas discussões políticas e científicas se disseminaram e encontraram terreno fértil nas produções culturais do país, como na literatura, nas artes plásticas e no cinema. Os diretores e roteiristas de filmes de western reconhecem essas tensões e fazem reavaliações de acordo com a conjuntura de cada época, levando em conta que cada sociedade produziu sua própria interpretação sobre o Oeste, como dito anteriormente.

---

17 OLIVEIRA, *op. cit.*, p. 141.

18 *Idem*, p.144-145.

19 *Idem*.

20 *Idem*, p.146.

21 *Idem*.

22 *Idem*.

Também é importante lembrar o que foi dito por Fernando Vugman. Esse autor a-credita que, no gênero *western*, é possível perceber um embate entre as forças da civilização e as forças da natureza, e essa batalha pode ser expressa a partir de várias oposições, como o *cowboy* e o índio, o Leste e o Oeste, e outros<sup>23</sup>. A partir disso é possível compreender que o gênero *western* sempre trabalhou com a noção de fronteira, nos moldes de Turner, pensando o Oeste como o local de embate entre opostos, como para Roosevelt.

O raciocínio a ser seguido para fins deste trabalho é o de que as fronteiras no *western* foram se tornando cada vez menos definidas: o limite entre a civilização e a barbárie foi se tornando menos rígido com o passar das décadas no século XX. E, se a argumentação de Roosevelt sobre o avanço para o Oeste justificava a morte das chamadas “raças inferiores”, a sociedade estadunidense do pós-Segunda Guerra Mundial não mais conseguia sustentar esse argumento. A conquista do Oeste ganha outra silhueta quando os mitos da fronteira e do *cowboy* começam a ser questionados e, conseqüentemente, desconstruídos. A fronteira não é mais aquela barreira estanque e impenetrável e o *cowboy*, o macho que sempre está acompanhado de um elemento fálico, como o revólver ou o cavalo, revela sua face violenta e racista, distante do herói mitológico colorido no século XIX.

### Wyatt Earp e a Batalha de Dodge City

Extra! Extra! Enquanto um jornaleiro gritava as notícias sobre os diabos de pele-vermelha que massacraram colonos perto dali, o saloon de Dodge City continuava repleto de clientes. Os homens sentados ao redor das mesas, com suas cartolas e chapéus de abas largas, fumavam charutos e bebiam do whisky que era servido aos fregueses; outros permaneciam de pé, escorados ao balcão, com as botas fincadas no assoalho de madeira, enquanto um grupo, composto apenas de homens negros, animava o lugar com baladas tocadas por um piano e um trio de banjos.

As únicas mulheres presentes eram Guinevere Plantagenet e suas meninas, dançarinas de *saloon* que acabaram de chegar a Dodge City. Responsáveis pelo entretenimento dos frequentadores do lugar, Plantagenet e suas companheiras apareceram com vestidos vibrantes, chapéus e cabelos presos em penteados bem feitos. Quando colocaram os pés no *saloon*, cada uma delas logo arranhou um daqueles senhores que lhes ofereceriam uma bebida e pagariam pela sua companhia.

Plantagenet caminhou sozinha até o bar e pediu um *whisky*; de lá, conseguiu enxergar um homem acomodado num canto do saloon: um homem vestindo um terno riscado e um chapéu branco que ela conhecera no ano anterior, em Wichita. Sentado numa mesa de pôquer, acompanhado pelo prefeito de Dodge City e pelo seu companheiro Doc Holliday, estava Wyatt Earp, um dos xerifes mais famosos do Velho Oeste.

Nessa sequência de *Crepúsculo de uma raça*<sup>24</sup>, conhecemos Wyatt Earp pelas lentes de John Ford. Interpretado por James Stewart, o xerife Earp de Crepúsculo de uma raça só está interessado numa tranquila partida de pôquer, como ele mesmo diz aos seus companheiros de jogo. Quando Guinevere Plantagenet, interpretada por Elizabeth Allen, se

---

23 VUGMAN, Fernando Simão. “*Western*”. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006. p.163.

24 *Crepúsculo de uma raça*. Título original: *Cheyenne Autumn*. Direção: John Ford. Produção: Bernard Smith e John Ford (não creditado). Roteiro: James Webb e Patrick Ford (não creditado). Estados Unidos: Warner Brothers, 1964. 159 min, son., color.

---

aproxima da mesa para cumprimentá-lo, Wyatt Earp diz não se lembrar dela em Wichita. Plantagenet continua numa discussão com Earp e Doc Holliday, personagem de Arthur Kennedy, até que ela se sente insultada pelos dois e se afasta bufando por ter sido desprezada.

Wyatt Earp foi, segundo Rieupeyrou, o mais eficiente xerife da fronteira, quando es-teve em atividade em Tombstone, cidade onde a prata tinha sido descoberta. Earp, acompanhado de seus irmãos, tinha colocado em ação uma luta contra o banditismo num momento em que o Arizona funcionava segundo as vontades do bando de trezentos foras-da-lei comandados pelo Velho Clanton e seus três filhos:

“Sua lei [a do Velho Clanton] valia em todo território do Arizona quando Earp empreendeu contra sua funesta hegemonia uma ação coroada de êxito no tiroteio, célebre nos anais do faroeste, do O. K. Corral. [...] Depois de um tiroteio de extrema selvageria entre os irmãos Earp, secundados por Doc Holliday e o bando Clanton realizado num estábulo, a força ficou ao lado da lei.”<sup>25</sup>

O tiroteio, pelo que se sabe, durou apenas trinta segundos, mas foi suficiente para se transformar num desses famosos episódios do Oeste lembrados pelos jornalistas, cantadores e cineastas.<sup>26</sup>

Outro personagem importante desse episódio é Doc Holliday, citado alguns parágrafos acima. De acordo com Rieupeyrou, John H. Holliday mudou-se para Dallas, no estado do Texas, por recomendações médicas e lá abriu seu consultório odontológico. Tomou gosto pela roleta e, como “a profissão de jogador apresentava alguns riscos, pareceu-lhe indispensável conhecer o manejo de uma pistola”. Em Dallas, começou sua “rica carreira de matador, repleta de cadáveres, perdidos do Texas ao Colorado, de Wyoming ao Arizona”<sup>27</sup>. E por motivos desconhecidos, como lembra Rieupeyrou, Doc Holliday uniu-se aos irmãos Earp e participou do tiroteio em Tombstone. Nas palavras de Wyatt Earp, Doc

“Era um dentista que a necessidade tinha feito um jogador; um gentleman que a doença transformara em vagabundo da fronteira; um rapaz grande, magro e pálido, louro, quase morto de tuberculoso e ao mesmo tempo o jogador mais hábil, o homem mais rápido, o mais perigoso com um “seis tiros” que já encontrei”<sup>28</sup>.

Esses dois personagens, que atualmente nomeiam uma dúzia de ruas e pontos turísticos em cidades do Colorado, do Texas e do Kansas, e que permanecem no imaginário estadunidense carregando o fardo de herói nacional, são os protagonistas da cômica batalha de Dodge City de *Crepúsculo de uma raça*.

Depois do incidente com a senhorita Plantagenet, a mesa de pôquer de Wyatt Earp é incomodada por um grupo de vaqueiros texanos que acaba de entrar pelo *saloon* carregando um escalpo de um *cheyenne* morto. Os soldados do forte próximo a Dodge City tinham parti-do para o oeste para lutar contra esses índios que tinha fugido de sua reserva, mas os texanos afirmam ter encontrado os *cheyennes* a sudeste dali. Dog Kelly, o dono do *saloon*, fica apavorado: o povo está desprotegido, a cidade entregue à própria sorte. Ele, então,

---

25 RIEUPEYROU, Jean Louis. *O Western ou o cinema americano por excelência*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1963. p.99.

26 O filme *Paixão de fortes*, de John Ford, narra a história do mítico tiroteio de O. K. Corral. O personagem de Wyatt Earp é interpretado pelo veterano Henry Fonda. *Paixão de fortes*. Título original: *My darling Clementine*. Direção: John Ford. Produção: Darryl F. Zanuck e Samuel G. Engel. Roteiro: Samuel G. Engel e Winston Miller. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1946. 97 min., son., p&b.

27 RIEUPEYROU, *op. cit.*, p.100.

28 LAKE, Stuart N. Wyatt Earp Frontier Marshal, p.198 apud RIEUPEYROU, *op. cit.*, p.100.

ordena que Wyatt tome alguma providência, mas, enquanto Dog lê em voz alta o jornal que descreve as atrocidades cometidas pelos índios, Wyatt está mais interessado nas apostas dos companheiros ou no sumiço de uma das cartas do baralho. A discussão termina quando Wyatt, não querendo mais ser incomodado, atira no pé esquerdo de um dos texanos desordeiros.

Depois de Wyatt ter se enchedo de moedas na partida de pôquer, ele e seu amigo Doc Holliday, sentados numa carroça, encontram na porta do *saloon* a população de Dodge City se preparando para uma batalha com os índios: *cowboys* arruaceiros montam em seus cavalos e preparam suas carroças, prontos para partir em direção aos *cheyennes* assassinos. Wyatt vê que o líder daquela campanha era o mesmo Dog Kelly que, momentos antes, bradava a crueldade dos índios. Então, para o bem do *saloon*, Wyatt decide tomar a frente da expedição.

De um lado, Wyatt vê a senhorita Plantagenet subir numa carruagem junto com suas meninas para seguir a bandeira; do outro, ele vê um bar sobre uma carroça, onde homens de avental servem grandes canecas de cerveja aos *cowboys* armados de espingardas. Depois de um velho corneteiro soar o toque de uma corneta desafinada, a expedição liderada por Wyatt vai a campo; os membros da companhia urram animados: ansiosos por matar um índio sanguinário. Doc Holliday, curioso, pergunta ao amigo qual o plano de campanha do “general” Earp: ao saber que os índios se aproximam pelo sudeste, Wyatt anuncia que a companhia avança rumo ao noroeste. Este era seu plano.

Quando avistam um homem em trajes indígenas ao longe, os vaqueiros saem em bandada e destroem o bar ambulante; o “inimigo” dispara um único tiro e acerta o carroção que carregava todas as munições da campanha. Os cavalos se assustam com as explosões e as dançarinas de *saloon* são lançadas ao chão quando sua carruagem é derrubada. Guinevere Plantagenet é despida pelo acidente e salva por Wyatt Earp e Doc Holliday. E segundo o *voice-over*, assim termina a batalha de Dodge City. Baixas: um vestido de seda.

Por mais que Dodge City esteja cercada pelo “perigo” indígena, essa sequência protagonizada por Wyatt Earp é praticamente independente do resto da narrativa. *Crepúsculo de uma raça* narra a história dos *cheyennes*, um grupo indígena que tinha sido relegado à uma reserva muitas milhas ao sul da sua terra natal e que, fncados dentro dos limites desse território, vivem na miséria, passam fome e não tem medicamentos para lidar com algumas doenças: muitos morrem de malária e sarampo, como lembra uma das personagens.

Essas agruras, entretanto, são de responsabilidade do homem branco que não cumpriu a sua parte do acordo feito com os *cheyennes*. Os chefes indígenas decidem, então, partir para o norte, ultrapassando os limites da reserva, para retornar às terras de seu povo, próximas ao rio *Yellowstone*. A partir dessa decisão, o filme acompanha a jornada dos *cheyennes* rumo ao norte do território dos Estados Unidos tendo em seus calcanhares os soldados de casacos azuis. E, nessa viagem, o espectador é colocado diante de uma imensidão de espaços vazios.

A caminhada dos *cheyennes* é filmada em planos abertos, mostrando grandes espaços; a trilha sonora é composta por motivos melódicos que se repetem durante toda a película, causando certo desconforto no espectador. O ambiente do filme pode até ser heroico, mas demonstra uma carga de tensão. Entretanto, o trecho do filme que conta da batalha de Dodge City parece, como dito anteriormente, ter autonomia em relação ao resto da narrativa. Se antes os cenários eram os do Monument Valley, nessa sequência, a ação se passa em espaços fechados. A trilha sonora é alegre, festiva; os figurinos dos personagens tem cores claras e vibrantes; a iluminação é intensa e o plano americano aparece com mais frequência. Mas, mesmo independente, esse trecho também é importante para perceber uma série de personagens que foram colocados diante das câmeras de John Ford.



---

---

Enquanto acompanhamos a difícil luta dos cheyennes pela sobrevivência, que lidam com soldados do exército, adversidades do tempo e falta de comida devido à caça predatória do homem branco, vemos que, em Dodge City, a população não conhece a realidade dos índios que foram relegados a condições de miséria em reservas a Oeste. Os homens de Dodge City acreditam nas notícias tendenciosas dos jornais da cidade e se animam com a possibilidade de matar um índio em batalha: o Wyatt Earp de John Ford fica admirado com a confiança que o dono do *saloon*, por exemplo, deposita na imprensa local.

Quando os homens da cidade se organizam para uma expedição contra os índios inimigos, eles se mostram completamente despreparados: uns são homens velhos que mal enxergam a mira da espingarda e outros são beberrões, fanfarrões que partem com a comitiva segurando uma caneca de cerveja numa das mãos e um coldre de whisky no bolso do paletó.

Esses vaqueiros que acompanham Wyatt Earp parecem enxergar o assassinato de índios como um divertimento, que pode ser acompanhado de cerveja, *whisky* e mulheres. Esses cowboys matadores de índios são os mesmos que são ridicularizados pela sua alienação ou falta de informação, pela sua embriaguez e pelo seu despreparo: são os mesmos *cowboys* que gritam urras eufóricas quando saem em batalha e não sabem agir diante de um possível inimigo.

Assim como os habitantes de Dodge City, os *cowboys* texanos que aparecem no *saloon* trazendo um escalpo indígena também são zombados nessa sequência de *Crepúsculo de uma raça*. Esses texanos são sujeitos arruaceiros que botaram seus cavalos dentro do *saloon* causando um alvoroço entre os fregueses; entraram no estabelecimento falando em voz alta e gabando-se de terem matado um índio e tirado o seu couro cabeludo. O espectador do filme, entretanto, sabe que, diferente da história que era contada no *saloon*, aquele escalpo foi con-seguido depois de uma perseguição covarde de meia dúzia de *cowboys* contra apenas dois índios. Os texanos vangloriam-se de ter derrotado um índio selvagem, mas omitem parte da história ao público que os ouve no *saloon*.

O líder desses texanos, um homem de chapéu, colete de couro e lenço vermelho no pescoço — parecido com os peões de rodeio que ainda podem ser encontrados nas terras do meio-oeste estadunidense (e em outros lugares do mundo, como no interior do Brasil, por exemplo) —, era o mais corajoso deles; dono do escalpo, foi ele quem teve a ousadia de enfrentar Wyatt Earp. Mas seu dedo no gatilho não era tão rápido e Wyatt meteu-lhe uma bala no pé esquerdo; o corajoso assassino de índios caiu no chão do *saloon* guinchando de dor. Ele é levado ao balcão do bar e, quando Wyatt ajuda a arrancar a bala alojada no pé do cowboy, um dos seus companheiros desmaia.

A sequência cômica da batalha de Dodge City em *Crepúsculo de uma raça* zomba o opressor: o homem branco, másculo, detentor de uma suposta civilidade. O discurso do opressor e todos que se apropriam dele são ridicularizados no filme de John Ford de 1964.

Wyatt Earp, por outro lado, continua sendo uma grande figura, com a altivez que lhe cabe muito bem: ele é rápido com uma pistola e experiente com o baralho. O Wyatt de *Crepúsculo de uma raça* parece gozar da tranquilidade de um mito estável que nasceu com o tiro-teio de O.K. Corral. Esse Wyatt Earp é confiante, engraçado, jogador, boêmio. Mas, ao contrário dos outros *cowboys* ridicularizados na sequência, Wyatt não está preocupado com os índios: ele não dá atenção ao alerta dos texanos nem do dono do *saloon*. Desacredita do jornal local e, quando lidera a campanha, parte para o noroeste mesmo que os índios estejam a su-deste: uma fuga que não mostra covardia ou inexperiência, mas indiferença ao alarde dos habitantes de Dodge City.

Por mais que Wyatt Earp faça parte de um núcleo cômico, em *Crepúsculo de uma raça* ele

continua sendo um personagem admirável. Esse Wyatt apresenta uma face mais humana, cheia de comportamentos moralmente questionáveis e, assim, não mais detém sua aura mitológica (como é em *Paixão de fortes*, filme de John Ford sobre o tiroteio de O. K. Corral, de 1946), mas ainda é o homem para quem a proteção de uma cidade, Dodge City, é confiada. Ele é divertido, mas ainda tem sua dignidade preservada pelo roteiro do filme. Os personagens ridicularizados são os que querem matar índios, exterminar os *cheyennes* “selvagens”. Wyatt Earp, ao contrário, está pouco interessado com a possível aproximação dos índios, porque ele tem preocupações mais importantes que matá-los, como, por exemplo, ter uma partida de pôquer agradável.

Os *cowboys* de *Crepúsculo de uma raça* se diferem de outros que aparecem na própria filmografia de John Ford, como o Ringo Kid, personagem de John Wayne em *No tempo das diligências*, de 1939<sup>29</sup>. Nesse filme, os brancos também vivem apreensivos com o iminente ataque apache; a tribo liderada por Gerônimo coloca-se como um obstáculo no caminho da diligência rumo a Lordsburg. Ringo Kid, assim como os texanos de *Crepúsculo de uma raça*, também é um matador de índios, mas a maneira como os índios são mostrados no filme de 1939 (eles estão mais ausentes que presentes e tudo que o espectador sabe dele é a partir da fala de algum branco) faz com que os assassinatos cometidos por Ringo sejam justificados em prol de um bem maior: a proteção do micro de civilização que é transportado dentro da diligência.

Se em *No tempo das diligências* o *cowboy* ainda é um mito macho excepcional, um aspecto menos heroico e mais cruel dele está estampado nos personagens de *Crepúsculo de uma raça*. O roteiro de James Webb e a direção de John Ford revelam um discurso mesquinho e sórdido dos *cowboys* matadores de índios. Além de ridicularizar os vaqueiros assassinos e racistas, esse filme da década de 60 usa ainda outra estratégia para criticar a dizimação de povos indígenas em nome de um discurso de progresso e civilização: a figura de um *cowboy* consciente.

### Thomas Archer e a tomada de consciência

O governo dos Estados Unidos não cumpriu o acordo que fez com os *cheyennes* que viviam (ou sobreviviam) na reserva. Os chefes da tribo, então, decidem voltar para suas terras próximas ao rio Yellowstone, desfazendo por completo o acordo feito com o homem branco e tentando reaver a dignidade do seu povo. Logo que os *cheyennes* cruzam os limites da reserva que lhes tinham sido designadas, os soldados de casacos azuis já estão no seu enalço, prontos para o ataque.

O Tenente Scott, interpretado por Patrick Wayne, é um jovem soldado que cavalga de nariz em pé e olhos atentos, ansioso para matar um índio. Seu superior, o Major Braden, pouco se importa se o grupo dos *cheyennes* é composto em sua maioria por mulheres e crianças: sem hesitar, ele ordena aos seus subordinados que acionem os canhões e atirem nos índios rebeldes. Mas, dentro do próprio pelotão, uma voz dissonante se destaca e se faz ouvida pelos espectadores do filme.

Logo nas primeiras sequências do filme, o Capitão Thomas Archer, alto, loiro e de olhos azuis, é apresentado como um sujeito simpático e indignado com a situação de abandono que vive a reserva. Ele, nos primeiros momentos do filme, está sempre ao lado de Deborah Wright, uma professora branca interpretada por Carroll Baker, que, inspirada por um discurso cristão, dá aulas às crianças *cheyennes*.

---

<sup>29</sup> *No tempo das diligências*. Título original: *Stagecoach*. Direção: John Ford. Produção: Walter Wanger. Roteiro: Dudley Nichols. Estados Unidos: United Artists, 1939. 97 min, son., p&b.

---

---

Quando a situação dos cheyennes se torna insuportável, quando a fome e a miséria os acompanham diariamente e eles decidem fugir da reserva, Deborah é a primeira a ficar do lado dos índios. Archer, declaradamente apaixonado pela moça, tenta aconselhá-la, mostrar a ela o quanto ela estava sendo ingênua por defender os índios. Deborah não lhe dá ouvidos e, mesmo depois de Archer lhe pedir em casamento, a moça se junta aos cheyennes e parte na jornada rumo às terras ao norte.

O Capitão Thomas Archer, então, é encarregado de trazer os cheyennes desobedientes para a reserva. E por ter a sua amada junto dos índios, Archer tenta evitar o confronto direto dos soldados com os cheyennes, preferindo sempre uma opção diplomática para a resolução do conflito. Mas, enquanto tenta impedir as ações armadas do Major Braden ou conter os impulsos assassinos do Tenente Scott, Archer começa a perceber o quão bárbaros são os seus companheiros que, por convicções infundadas, sentem-se satisfeitos em matar outros seres humanos.

No início, Archer também reproduz um discurso que desdenha dos índios e os diminui. Deborah Wright, sobrinha do ministro quaker responsável por catequizar os cheyennes daquela reserva, com sua bondade cristã e sua fé missionária, faz Archer olhar os índios por outra perspectiva. Mas é apenas no campo de batalha que o capitão, vestindo calças, colete e chapéu de couro, assim como um cowboy, toma consciência da crueldade que estavam sendo cometidas com os índios.

Essa tomada de consciência é expressa pelo narrador do filme, o próprio Capitão Thomas Archer, que conta cada detalhe da jornada dos cheyennes com uma voz onisciente. O voice-over acompanha tanto os cheyennes quanto os homens brancos que os perseguem, e a voz do capitão Archer direciona a interpretação dos fatos pelo espectador.

Depois do primeiro embate dos soldados com os índios, o voice-over revela que houve nove baixas no exército.

“Mas na hora de sair na imprensa de Kansas City, ascenderam misteriosamente a 29. De pronto aumentaram a 59, 69, 109, quando as notícias chegaram aos povos do oeste. Então, o Exército espalhava tropas ao longo dos 2000 km que havia entre os cheyennes e sua terra natal. Patrulhavam as vias férreas que deviam cruzar. Vigiavam os rios. Difundiram o alarma por todo o Oeste. Os colonos solicitavam escolta do Exército. E corriam freneticamente até os postos militares. Ninguém perguntava quantos índios haviam escapado. Bastava a palavra *cheyenne* e, em Washington, as vozes ressonaram no Congresso. O Ministério do Interior estava infestado de magnatas ferroviários, mineiros e especuladores. Gente que tinha medo que os índios lhes fizessem perder dólares. Os generais começaram culpar a Carl Schurz, o Ministro do Interior. Em seu esforço por eliminar a corrupção de Assuntos Indígenas, Schurz levou os *Quakers*. E, para o Exército, os *Quakers* levaram os *cheyennes* a se rebelar. Não havia uma só voz em nome dos *cheyennes* [...]”

O capitão Archer tem uma infinidade de fatos contraditórios diante de si e, através do voice-over, tenta interpretá-los para o espectador. As decisões do Major Braden o levam à morte e o Tenente Scott, além de fraturar o pé, faz com que o exército perca vários carroções de provisões num incêndio provocado pelos *cheyennes*. Archer, por sua vez, continua firme na sua missão de resgatar a senhorita Wright, mas, para isso, passa a advogar a favor dos índios exaustos e famintos. Um diálogo do capitão Thomas Archer com primeiro-sargento Wichowsky talvez marque essa mudança de perspectiva do primeiro em relação aos índios.

Wichowsky, personagem de Mike Mazurki, está em seu acampamento se acabando em *whisky*. Thomas Archer, o capitão em comando, ralha com o subordinado, mas Wichowsky diz que há dez dias estava aposentado do seu cargo que durara trinta anos. Archer, por sua vez, insiste em recrutá-lo novamente, mas Wichowsky não aceita a proposta e diz:

"Eu sou polaco. Sabe o que tem na Polônia além de polacos? Tem cossacos. Sabe o que é um cossaco? Um cossaco é um homem a cavalo com um chapéu de pele e um sabre na mão. Mata os polacos só por serem polacos. Igual a nós, que matamos os índios por serem índios. Eu estava orgulhoso de ser um soldado da América. Mas não estou orgulhoso de ser um cossaco."

Archer o interpela e diz que, apesar daquele discurso, Wichowsky já tinha lutado com os índios. Este, então, finaliza:

"Lutei com os índios que queriam lutar comigo. Não com os pobres famintos que queriam voltar para casa!"

"Momentos depois, Archer ficaria indignado com a postura de um certo capitão Oskar Wessels que prende os *cheyennes* num forte e os obriga a voltar para a reserva, mesmo que debaixo de uma nevasca. Archer também, dias depois, entraria no gabinete do Ministro do Interior, Carl Schurz para defender os índios que estavam sendo enviados para a morte pelo capitão Wessels.

O filme termina quando os *cheyennes* finalmente chegam às terras sagradas de seus ancestrais. Quando os índios já estão assentados no seu antigo território, Thomas Archer e Deborah Wright aparecem sobre uma carroça carregando uma menininha *cheyenne* que ficara ferida por causa do estilhaço de uma bomba de canhão. A criança agora está curada, vestida com as roupas de seu povo e com tranças decoradas. Antes de partir, a menininha dá um abraço apertado em Deborah; esta, desconsolada por causa da despedida, recebe o amparo de Archer, que mais uma vez vestia suas roupas de couro e botas de montaria.

Em *Crepúsculo de uma raça*, os *cowboys* texanos matadores de índios desconstróem o *cowboy* através da ridicularização do mito, enquanto Thomas Archer, na sua tomada de consciência, revela uma faceta racista e perversa do homem branco. Com isso, Archer também contribui para a relativização das fronteiras entre o selvagem e o civilizado. E, a partir dos anos 1960, o *cowboy* ganha outras formas, cores, significados: um mito que, até hoje, continua sendo reinventado.