

O cineasta e o historiador: imaginação histórica e visões da nação em *Paixão dos Fortes* (1946)

Introdução

No decorrer da história recente dos Estados Unidos, grande parte de sua chamada indústria cinematográfica foi mobilizada com o objetivo de representar importantes momentos históricos para a nação. Diversas películas atuam como legitimadoras dos códigos por trás da coesão do país, garantido a perpetuação de discursos e estruturas fundamentais para uma larga parcela da população:

[...] é de muitos modos uma expressão sem paralelo da cultura nacional, uma expressão que moldou a auto-imagem da nação de maneira onipresente e explícita... Os conceitos de realidade social construídos em filmes de Hollywood servem claramente como discursos legitimadores na vida da nação, uma função que é especialmente visível na maneira pela qual o passado nacional é representado em filmes norte-americanos que representam a tendência geral da produção (BURGOYNE, 2002, p. 19).

Dentro de tal tradição, o faroeste é um dos gêneros mais importantes, ainda que tenha perdido muito de seu impacto diante das massas na virada entre os anos 1960 e 1970, pois imagina o encontro entre civilização e barbárie, elegendo a fronteira como o lugar do conflito e nascimento do país. Os faroestes lidam com variadas temáticas acerca dos EUA, seja quanto ao presente de seus idealizadores, seja para documentar certos fatos sobre o passado dos *cowboys*, foras da lei, aventureiros, indígenas e pistoleiros. A figura do “homem do oeste” com trajes, ações e diálogos típicos, irá ser transposta para diversos outros gêneros, influenciando em um dita “evolução” do cinema norte-americano e formando personagens que nada mais são do que pistoleiros fora do lugar, tentando entender o mundo e defendendo uma certa ideia de moralidade.¹

¹ O “homem do oeste” é uma presença pelo cinema estadunidense. Ele é detentor de uma liberdade irrestrita, resolvendo os dilemas da sociedade pela violência. É um arquétipo muito explorado pelos filmes americanos, pois utiliza dessa violência, enquanto pistoleiro, para lidar com a formação da nação. Mais tarde, suas características se transformarão no *self-made man*, pois assim como seu ancestral, que domou o Oeste pela sua vontade, o homem norte-americano deve se utilizar das circunstâncias para prosperar. Para apresentar uma parcela dessa questão, cito dois filmes: *Tubarão*

Nas palavras de André Bazin, em texto fundacional para a crítica cinematográfica francesa dos anos 1940-1950, trata-se do gênero americano por excelência: “O *western* é o único gênero cujas origens quase se confundem com as do cinema, e que quase meio século de sucesso sem eclipse mantém sempre vivo.” (BAZIN, 1991, p. 199). Como o crítico pontua, essa potencialidade do faroeste é, no mínimo, notável e pode nos dizer muito sobre o país que deu origem a tal tipo de cinema, pois a cultura, de uma forma complexa, não sendo apenas um reflexo puro da realidade, indica certos caminhos para o historiador.

O cenário do oeste americano, muitas vezes, acaba representando uma infinidade de temas e temporalidades, ganhando o contorno de uma mitologia. É importante para compreensão da mentalidade nacional que fundamenta certos aspectos da política e sociedade estadunidense. O faroeste formula uma imagem fundacional do país que irá ressoar por diversos outros campos e tempos. Tais fatores místicos

[...] estão na literatura dos EUA até o século XX, atravessando gêneros literários e diferentes fases históricas econômicas. De fato, as origens da fórmula do *western* antecedem o aparecimento do gênero cinematográfico. Sua genealogia inclui a música *folk* colonial, as narrativas do cativo, os livros de James Fenimore Cooper e os romances populares do século XIX. Quando o *western* surge nas telas de projeção, vê-se diante da necessidade, como obra de ficção e como produto cultural, de incorporar ou rejeitar elementos místicos preexistentes e de definir esteticamente as eventuais incorporações. Por exemplo, como retratar a figura do índio ou como representar a natureza (VUGMAN, 2012, p. 161).

(1975) de Steven Spielberg e *Gran Torino* (2008) de Clint Eastwood. O primeiro transporta essa figura para o alto mar, representado no personagem de Roy Scheider, o chefe de polícia da pacífica cidade litorânea, cuja missão é derrotar a presença maligna do tubarão e assegurar o bem estar da comunidade. No barco, inclusive, o personagem carrega seu coldre e revólver, pronto para desferir balas contra o animal marinho. Já o segundo, o protagonista Walt Kowalski, se aproveitando da mística em torno de Eastwood, é transposto para a contemporaneidade, deslocado de seu próprio tempo e confiante na violência como solução para seus problemas.

O cineasta e o historiador: imaginação histórica e visões da nação em *Paixão dos Fortes* (1946)

No presente artigo, iremos nos concentrar em *Paixão dos Fortes* (1946), *western* dirigido por John Ford e protagonizado por Henry Fonda como Wyatt Earp, um dos personagens históricos mais famosos dos EUA, que também acabou ganhando ares quase místicos por meio da literatura e do próprio cinema. O filme acompanha um dos eventos do Velho Oeste mais rodeados de lendas e rumores: o tiroteio de *O.K. Corral* e a atuação de Earp como xerife da cidade de *Tombstone*, conhecida por seu caráter violento e caótico.

Ford baseou-se em lendas e rumores sobre um evento tão discutido no imaginário popular e acabou tomando diversas liberdades. O cineasta conheceu Earp em algum momento dos anos 1920, quando ele era um consultor para diversos filmes e afirmava ter se inspirado nas palavras do próprio.² Mesmo assim, John Ford não preocupava-se com a complexidade dos fatores históricos (e nem deveria), “O que importava em *Paixão dos Fortes* era a interpretação histórica, o significado dado por Ford ao seu relato sobre a chegada da civilização ao Oeste.” (FARAGHER, 1997, p. 158). Este retrato é fictício, dependente do sentimentalismo para retratar Earp como mais um dos amaldiçoados pela fronteira, destinado a vagar pelas areias de um país ainda em formação.

Aqui, nosso objetivo não é deslegitimar a abordagem de Ford em favor de uma perspectiva histórica, condenando o filme por seus eventuais erros, mas sim, demonstrar como Ford opta por imaginar um dito passado, sempre em diálogo com seu presente, para reafirmar as bases de uma nação que se encontrava no pós-

² As afirmações de Ford devem ser vistas de modo crítico, tal qual todas as abordagens sobre o passado. Em seu filme, não há uma reprodução exata dos fatos, mas um conjunto de lendas que estão enraizadas nos próprios acontecimentos em torno dessa figura tão importante e discutida. AUGUSTO, Sergio. A história segundo John Ford. Folha de São Paulo, São Paulo, 29 de janeiro de 1995. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/29/mais/11.html>>. Acesso em: 24 de abril de 2024.

Segunda Guerra Mundial e por isso, necessitava de heróis e finais felizes. O país saiu vitorioso do conflito, disseminando o *american way of life* para outras nações, ainda assim, a guerra causou efeitos na população. Sob a superfície de um momento de paz e reencontros, os EUA passavam por transformações e atritos internos. A população do país enfrentava certa ansiedade e necessitava dos valores comunitários presentes no *western*, que por um lado, tornou-se mais sombrio após o conflito mundial, com destaque para a obra de Ford (MCBRIDE, 2001, pp. 418-420).

O interessante da investigação reside no trabalho de Ford com tais mitos, os realocando em uma outra temporalidade e usando da história para ressignificar um conto bastante conhecido entre os estadunidenses. Mesmo assim, Ford ainda acrescenta certo pessimismo ao seu relato do oeste americano, conduzindo seus personagens por uma trajetória que nunca chega ao que eles de fato desejam. Eles podem até vencer os vilões, mas estão longe de serem plenamente felizes com as conclusões e despedidas que antecedem os créditos finais.

Desse modo, pretendemos alocar o filme entre o presente e o passado, como uma espécie de ponte entre dois modos de enxergar a nação, preenchida por certas doses de imaginação e presunção histórica, moldando os fatos à mensagem que o cineasta busca transmitir para o público. Neste empenho, iremos mobilizar leituras que situam o cinema em relação à história e o papel do próprio faroeste como agente histórico primordial para o que os Estados Unidos almejam ser enquanto nação.

Cinema e História

É possível conhecer a realidade através de diversos modos, como as artes, as ciências e as religiões, tendo-se em vista a noção de processo histórico, em detrimento de fatos particulares com ares de espetáculo. Trata-se de um conhecimento paulatino, firmado a partir da experiência sensorial, na visualização de

O cineasta e o historiador: imaginação histórica e visões da nação em *Paixão dos Fortes* (1946)

uma obra de arte ou pela humildade perante os outros meios de conhecimento (FICO, 2021, p. 28).

Ou seja, por meio da história, os fatos e produções humanas acabam ganhando novos contornos e podem ser analisados a partir de sua própria existência, retroalimentando-se ao mesmo tempo em que geram novas questões para outros indivíduos. Sendo parte de um processo, ela confere materialidade àquilo que outrora não encontrava correspondência entre os estudiosos.

Ao gerar debates e obras sobre determinados processos históricos, nós acabamos criando novas ideias, pois muito mais importante do que a maneira como os fatos se conectam e sucedem, é a interpretação dos mesmos em um dado momento ou sociedade, revelando muito sobre aqueles que optam por escrever o passado. “Assim, o que está em pauta nunca são os fatos de per si, mas o peso, a posição, a combinação e a importância que eles trazem com referência uns aos outros na elaboração de explicações.” (JENKINS, 2001, p. 60).

O discurso é responsável pela organização e interpretação das fontes pelo historiador. Os fatos existem, contudo, é inegável que os estudos históricos apresentam alguns elementos de suposição e imaginação para gerar materialidade. Afinal, a investigação sempre é um pouco incompleta, necessitando da agência de uma figura tão poderosa como o historiador, que relaciona contradições tão latentes de um passado que eles nunca conhecerão. O poder dessa figura é essencial na escrita da história.

Ao tratar das fontes cinematográficas, o processo se torna ainda mais complexo, pois passamos a lidar com um distinto tipo de transmissão de saberes, códigos e uma linguagem bastante específica. O historiador não é um crítico de

cinema, preocupado com qualidades estéticas e formais para construir um artigo de opinião; seu trabalho é penetrar na forma fílmica para entender a sua visão de mundo, de passado e de si mesmo.

Entre os estudos históricos comprometidos em analisar o cinema em sua multiplicidade teórica e metodológica,

[...] critica-se a ideia do caráter imprevisto da encenação ficcional do passado, trazendo uma outra verdade sobre a sociedade. Para essa corrente, ficção e história, no campo do cinema, não se autoexcluem, interferindo mesmo no gênero documentário, que a princípio seria a negação da ficção. Enfim, cinema é manipulação e é essa sua natureza que deve ser levada em conta no trabalho historiográfico, com todas as implicações que isso representa (NAPOLITANO, 2008, p. 247).

Em resumo, o cinema não deve ser lido apenas pelo contexto de determinadas produções. O filme manipula os elementos presentes em sua própria constituição, acarretando, para o historiador, um cuidado em interpretar os discursos da ficção como paralelos aos outros aspectos do mundo que buscamos compreender. Como todas as descrições sobre o passado, o cinema também deixa de incluir muitas ações e ideias, afinal, todos os passados que imaginamos são imperfeitos, com imperfeições distintas. Os fragmentos de evidência são moldados em significados pelos profissionais competentes, já que a própria historiografia se reconhece imperfeita, mas a história hollywoodiana não, eliminando as complexidades e ambiguidades de tais análises (CARNES, 1997, p. 9).

Assistir um filme, por conseguinte, é um processo complexo para o espectador, pois o mesmo está sendo diretamente influenciado pelas imagens montadas à sua frente, mesmo que de forma inconsciente:

No cinema, as relações entre visível e invisível, a interação entre o dado e o imediato e sua significação, tornam-se mais intrincadas. A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre

O cineasta e o historiador: imaginação histórica e visões da nação em *Paixão dos Fortes* (1946)

levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos (XAVIER, 2003, p. 33).

Trata-se de uma multiplicidade de temas em vários planos, buscando atrair quem assiste para um mundo dito falso, mas que afirma diversos fatores do tempo presente de seus autores. E na maioria dos casos, o que é feito para agradar a audiência e fazê-la se sentir feliz consigo mesmo, apresenta uma importante ligação com a forma como ela pensa e interage com o mundo ao seu redor (ROSENBAUM, 1997, p. 3).

De todos os principais problemas imbricados na teoria fílmica, a impressão de realidade é um dos mais importantes, pois diversos filmes nos dão a impressão de estarmos testemunhando um espetáculo real, operando uma credibilidade muito forte e facilmente convencendo o público acerca daquilo que ocupa a tela (METZ, 2014, p. 16). Justamente por isso, o trabalho do historiador com o cinema é tão instigante, abrindo uma gama de possibilidades para a compreensão dos indivíduos e ideias entrelaçados pelas películas:

Nessa perspectiva, que nos parece mais fecunda, o filme se traduz como uma "pluralidade de canais", conforme expressão do professor e crítico de cinema Ismail Xavier. Portanto, nem as "manipulações" são evitáveis pelo diretor, nem as contradições internas do filme representam indício de "falsificação", tornando-se um trunfo de análise para o historiador... Portanto, a questão da autenticidade e da objetividade do registro, importantes na perspectiva clássica de Ferro, pouco importam. Trata-se de buscar os elementos narrativos que poderiam ser sintetizados na dupla pergunta: "o que um filme diz e como o diz?" (NAPOLITANO, 2008, p. 205).

Entre a significação e a intencionalidade, se encontra o papel do historiador: esmiuçar as características estéticas e as inserir em um quadro maior, a partir de um movimento duplo, no qual cinema e realidade formulam a si mesmo e ao outro. A história, ao adentrar a forma de transmissão das mensagens cinematográficas, pode

decodificá-las e apresentar uma interpretação deveras original sobre uma época, um país ou uma ideologia.

Olhar para si mesmo

Como dito anteriormente, o faroeste esteve presente por quase toda a história do cinema, desde *O Grande Roubo do Trem*, filme de 1903 que já apresentava um certo fascínio dos idealizadores e público sobre a violência de um dito Oeste sem leis, regido a partir da força bruta e de quem empunhava o revólver. Em seu apogeu, a produção deste gênero funcionava em escala quase industrial, sendo lançados à base das centenas em um curto período de tempo e elevando atores como Randolph Scott, Alan Ladd e John Wayne ao estrelato. Hoje em dia, é fácil esquecermos da importância do *western* na confecção das narrativas modernas, influenciando um amplo leque de produções e cineastas dos mais diferentes tipos.

Em sua maioria, até mesmo com a evolução do gênero para as décadas de 1950 e 1960, por exemplo, tais filmes conversavam com uma teorização do conceito de fronteira na formação dos Estados Unidos (ainda que em alguns casos, de modo crítico). O tratamento dado por esses filmes à temática fronteira é diverso, contudo, certos parâmetros originários, mesmo quando mobilizados em formato revisionista, ainda eram importantes na construção das tramas, cenários e, mais ainda, de um universo do Oeste norte-americano.

Para certas análises, com destaque para os textos de Frederick Turner (1893), a fronteira era uma forma nacionalizante do espaço geográfico, impedindo o localismo e garantindo maior mobilidade para a população, para então, garantir o aspecto democrático dessa sociedade em formação (TURNER, 2004, pp. 47-48). Esse espaço era tanto historicamente formado, quanto parte de lendas e construções discursivas,

O cineasta e o historiador: imaginação histórica e visões da nação em *Paixão dos Fortes* (1946)

as manipulando da forma que melhor convinha para a mensagem política dos escritos.

Com isso, livros, pinturas e outras fontes criavam uma ideia de fronteira no imaginário estadunidense, muito anterior ao intento de Hollywood em filmar essas cenas e mitos:

Evidentemente grande parte dos textos que tratavam do Oeste de forma romanceada justificaram a incorporação dos territórios, legitimaram o genocídio indígena e louvaram a ação do norte-americano rumo à transformação do mundo considerado selvagem. O mito da fronteira ofereceu também legitimidade às ações que poderiam ser rejeitadas nas regiões consideradas civilizadas do Leste, pois a fronteira era o espaço, no qual vigorava a ausência de regras ou de hierarquias. O poder central estava longe e as regras deveriam ser estabelecidas de acordo com ocasião e a necessidade (JUNQUEIRA, 2000, p. 102).

Com o advento dos anos 1970 e 1980, essas teses mais antigas sobre a fronteira passaram a ser criticadas, principalmente os mitos em volta das ideias de Turner. Influenciados pelas análises da Nova História Social e diversos outros textos preocupados com a “voz dos excluídos”, as novas teses da *New Western History*, ressaltavam a complexidade social e cultural do oeste, oferecendo uma visão mais equilibrada acerca da expansão do capitalismo estadunidense, marginalização de minorias sociais e as conotações racistas e nacionalistas por trás do próprio termo “fronteira” (AVILA, 2005, p. 400).

Em outras palavras, o *western* é uma categoria formulada a partir do encontro entre o mito e a tese, com todas as problemáticas que uma união como essa poderia ocasionar para aquele que assiste e aquele que os produz:

Na verdade, seria vão o esforço de reduzir a essência do western a qualquer um de seus componentes formais. Os mesmos elementos são encontrados em outras partes, mas não os privilégios que parecem se ligar a eles. Logo, o western deve ser outra coisa que não a forma... Tais atributos formais, pelos

quais o western comumente é reconhecido, são apenas os signos e símbolos de sua realidade profunda, que é o mito (BAZIN, 1985, p. 201).

No caso do faroeste, já na década de 1940, certas convenções passam a ser questionadas, pela introdução de uma moralidade um pouco mais dúbia entre seus personagens e sugerindo problemáticas novas.³ Se o cenário era o mesmo, as motivações e conflitos mudaram, gerando outros dilemas para os roteiristas, que deveriam, de certa forma, atualizar os mitos dos quais se alimentaram e pelos quais formularam uma visão dos Estados Unidos. Se a sociedade mudou, os filmes acabariam mudando. Não de uma forma plástica, imediata, mas recheada de contradições e diferentes perspectivas.

Com a chegada dos anos 1950, temos a eclosão do chamado “faroeste psicológico” em filmes como *O Matador* (1950) e *Os Brutos Também Amam* (1953), preocupados em refletir sobre figura do pistoleiro enquanto elemento fundador da violência e questionando os efeitos que tantas mortes teriam em sua personalidade e convivência com os outros. Aqui, o protagonista sempre é um sujeito deslocado, vivendo em sua própria mente e atormentado por um mundo que exige violência demais dele. O pistoleiro se torna um sujeito que sofre pelos seus atos.

É um tipo de personagem semelhante ao Doc Holliday do filme aqui analisado, abalado pelas decisões violentas e pessoas que abandonou no passado. No presente, esses personagens possuem laços de sociabilidade quase inexistentes, apenas esperando utilizar da violência como meio de redenção. No caso de Holliday, ao auxiliar Earp contra os vilões, sua relação com a morte torna-se menos condenável.

³ A afirmação pode ser exemplificada por filmes como *Consciências Mortas* (1942) e *Sua Única Saída* (1947). O primeiro é feito durante a Segunda Guerra Mundial e não se apoia em um mero conflito entre o bem o mal, questionando essas categorias e levando o espectador por diversos debates sobre a legitimidade da justiça. Já o segundo, feito no pós-guerra, é influenciado por elementos do filme *noir* e adentra as sequelas psicológicas deixadas pelo passado violento de seu protagonista, muito distante do herói clássico do Oeste.

O cineasta e o historiador: imaginação histórica e visões da nação em *Paixão dos Fortes* (1946)

Ele não pode reconstruir seus laços com a irmã (personagem analisada a seguir), mas vê em Earp, o homem que poderia ter sido.

De certa, a história do faroeste enquanto gênero confunde-se com a mudança dos olhares, no presente, acerca do passado do oeste norte-americano e suas implicações para a sociedade e as instituições estadunidenses. O gênero fala sobre si mesmo a todo momento, dialogando ou criticando suas próprias noções. É uma forma cinematográfica maleável, dependente de si mesma para continuar se reproduzindo. Ainda entre os anos 1940 e 1950, segundo algumas análises, o *western* estava olhando para si mesmo com uma certa carga de cinismo, dispensando a ingenuidade e adotando uma maior sinceridade acerca do que os idealizadores pretendiam demonstrar. Assim, esse processo acompanha uma maior conscientização em torno da retórica do gênero e a mensagem se torna muito mais pessoal e sutil do que um mitologia imutável (BAZIN, 1985, p. 215).

Ou seja, por mais que certos padrões tenham sido estabelecidos, algumas regras eram maleáveis e não há um caminho comum para todas as obras lançadas em um determinado período. Certos filmes, por exemplo, antecipam certas tendências e transformam a maneira como o gênero enxerga o passado e a si mesmo, reagindo à sua própria mitologia e provocando instigantes debates sobre sua própria existência.

Um pouco à frente, os filmes acabam ganhando certas conotações políticas, sempre sugeridas por aspectos ao redor da trama, mas de todo modo presentes. O caso mais emblemático é do embate entre as duas visões de mundo em *Matar ou Morrer* (1952) e *Onde Começa o Inferno* (1959). O primeiro era uma crítica ao Macarthismo e a paranoia da sociedade contra a ameaça do comunismo,

representada pela cidade que vira as costas para o xerife, não auxiliando-o na caça aos bandidos. Já o segundo é uma espécie de resposta ao filme estrelado por Gary Cooper, criticando-o como antiamericano e detentor de uma visão negativa sobre a figura do *cowboy*. Mesmo assim, “[...] ambos os filmes evidenciam a incompatibilidade entre o *westerner* e a comunidade... o herói já não encontra a redenção de sua violência na salvação da civilização.” (VUGMAN, 2012, p. 173).

No caso do cineasta John Ford, mesmo com suas torções dos fatos históricos a favor de seus interesses estéticos, os seus interesses localizavam-se nesses mitos fundadores dos EUA, em uma obra que aborda múltiplos temas, mesmo tão restrita à aridez de *Monument Valley*, Arizona, sua locação preferida e uma espécie de marca registrada de vários dos seus filmes. Ford, em muitos momentos, se apresenta como agente de uma memória social, documentando aquilo que a população estadunidense (em suas várias gerações) precisa escutar e reproduzir. O seu método não é tão rigoroso, tampouco deve:

O filme histórico fala uma linguagem que é metafórica e simbólica, uma linguagem que cria uma série de realidades aproximadas ou possíveis, mais do que uma realidade literalmente verdadeira - embora ela também apresente pontos de intersecção com o literal. Trata-se de uma linguagem por meio da qual o filme levanta os mesmos tipos de questões acerca do passado que os historiadores, mas que precisamos aprender a 'ler'... (ROSENSTONE, 2010, p. 77).

Com suas imagens icônicas, o diretor atua no registro de modos de vida diferentes daquele de suas plateias, mas importantes para chegarem até sua própria temporalidade, assumindo um claro tom melancólico em grande parte de sua produção. As questões estão longe de serem resolvidas e em um plano geral, a nação se transforma em um enigma. Mesmo assim, esses fatores devem ser lembrados constantemente e Ford usa a câmera como um meio de preservação de um passado. O próprio Ford, que passou por momentos de desilusão com a sociedade

O cineasta e o historiador: imaginação histórica e visões da nação em *Paixão dos Fortes* (1946)

norte-americana entre as décadas de 1940 e 1960, precisava de tais lembranças. Por meio deste movimento, a categoria temporal acaba destrinchada em vários pedaços, detentores de realidades próprias e passivos de interpretação por parte do cineasta. John Ford se aproveitou da sucessão e exclusão de tempos como nenhum outro diretor, construindo um mundo muito particular, mas ainda dependente de diversos elementos que influenciaram a História dos Estados Unidos.

O número de temas e características vinculados à obra de Ford é monumental, influenciando uma infinita gama de cineastas (estadunidenses ou não). Ainda na década de 1940, com *Sangue de Heróis* (1948), Ford começa a criticar algumas lendas nacionais, se utilizando do contexto pós-guerra civil para discutir as armadilhas da política, o problema com a mitificação de certas figuras militares e governamentais e a falsidade de uma história que se coloque como oficial.

Já em *O Homem que Matou o Facínora* (1962), um de seus últimos filmes, o fato é substituído pelo mito e a verdade não funciona como sustentáculo para as instituições, que precisam ser moldadas a partir da mentira, para então, contribuir para um melhor futuro, no qual os mentirosos e violentos não serão mais necessários:

A civilização chegou, dominando a paisagem inóspita. Vai domar o deserto e enquadrar selvagens e refratários às suas normas universalizadoras. Cindirá com seus prédios, suas cercas e sua estrada de ferro os horizontes que se perdiam de vista. A civilização vence a planície, a pradaria. Anuncia novos tempos. John Ford fala de um período de transição, quando o novo questiona o velho antes de se afirmar. *O Homem que Matou o Facínora* traz a necessidade da adaptação, da conformação e da acomodação. Quem não conseguir se enquadrar deverá sair de cena (GUIMARÃES, 1994, p. 43).

Assim, o cinema de Ford é bastante pautado pela crise de identidade do indivíduo que se reflete em uma análise sobre a nação e a comunidade social. O herói fordiano, apesar de, na maioria das vezes, acabar sozinho, condenado à vagar pelo

deserto⁴, é fruto de uma sociedade que opta por ignorar certos aspectos negativos de si mesma. A partir de tais contradições, surge a violência como forma de regeneração; o problema, com o avanço do tempo do próprio cineasta, é que o conflito perde seu lugar, sendo substituído pela melancolia profunda.

Paixão dos Fortes

Paixão dos Fortes foi lançado em 1946, ou seja, apenas um ano após a conclusão da Segunda Guerra Mundial, um conflito que influenciou diretamente John Ford e seu trabalho, pois o cineasta, assim como vários outros, alistou-se na Marinha norte-americana e filmou diversas batalhas no Pacífico para o governo (que resultaram no documentário *A Batalha de Midway* de 1942). Ele retornou para os EUA com um olhar transformado, para dizer o mínimo: fora das câmeras, o peso dos combates foi sentido em suas ações e reflexões, influenciado em sua visão de mundo e modificando o sentido que o mesmo colocava nas imagens. Dentre os grandes cineastas do período, foi um dos primeiros a se alistar, solicitando mudança da reserva para a ativa, quando já tinha 46 anos, movido por um senso de dever e o temor de não agir em um momento tão crucial para o país (HARRIS, 2016, pp. 6-8).

Tal mudança de perspectiva pode ser observada na filmagem de *Paixão dos Fortes*, outro exemplo da melancolia mencionada no tópico anterior. Utilizando um relato supostamente verídico, Ford se apropria da história para tratar da futilidade do indivíduo e sua passividade perante as forças do destino:

⁴ Em *Rastros de Ódio* (1956), por exemplo, um dos seus filmes mais famosos, o protagonista Ethan Edwards não pertence ao plano familiar, excluído da vida em comunidade e apenas necessário na medida em que o mundo demanda certa violência. Com a chegada da civilização, seu lugar é incerto e ele precisa lidar com a própria solidão. Há outros casos no cinema de Ford, como o final de *A Mocidade de Lincoln* (1939), no qual o personagem histórico se encontra sozinho entre os trovões, para posteriormente, ser eternizado na História (pela imagem de sua estátua) e no final do próprio *Paixão dos Fortes* (1946), que iremos tratar com mais propriedade a seguir.

O cineasta e o historiador: imaginação histórica e visões da nação em *Paixão dos Fortes* (1946)

Ou seja, permite esclarecer o modo como ele lança indagações que, sem dissolver a feição heroica de seus protagonistas e seus códigos marciais, sugerem uma articulação problemática entre o imaginário que celebra o indivíduo como pilar, instância fiadora de um ideal de sociedade, e as condições concretas de sua ação marcada por uma rede de interesses e relações sociais de poder (XAVIER, 2014, p. 173).

Se os homens fazem a sua própria história, mas não com livre e espontânea vontade, tampouco a partir de circunstâncias escolhidas, pois as herdamos assim como se encontramos (MARX, 2011, p. 25), Ford inverte o processo, se preocupando muito mais com a potencialidade da história; com as possibilidades que o passado abre em relação ao presente. “O filme de John Ford mente sobre o passado, mas localiza na história de Earp um logos para a história dos Estados Unidos.” (FARAGHER, 1997, p. 161). O cineasta cria suas próprias circunstâncias, escolhe o sentimento de seus homens históricos e não se limita a fidelizar tudo o que filma. Ford modificou o roteiro de forma drástica, se livrando de diversas sequências desnecessárias e diálogos muito expositivos, se concentrando nos aspectos visuais e transformando o filme em uma tensa peça moral (MCBRIDE, 2001, p. 441).

As mudanças não são apenas sentidas no campo estético: a forma como Ford produzia filmes também se modificou. Logo após a guerra, ele recusou uma extensão de seu contrato com a Fox e passou a trabalhar de modo mais independente. Ele escolhia e produzia seus próprios filmes, para então, vendê-los ao estúdio (HARRIS, 2016, p. 564). A produção e filmagem de *Paixão dos Fortes* foram relativamente livres de polêmicas. Contudo, mesmo com as tentativas de Ford em manter controle sob a obra, algumas modificações foram feitas pelo produtor Darryl Zanuck. Hoje, temos acesso à uma outra versão, mais próxima dos desejos artísticos de Ford e encontrada nos arquivos da UCLA (restaurada pela mesma instituição).

Na trama, a questão da identidade é fundamental. Tomemos um exemplo: ao se apresentar aos Clanton (família responsável pelo assassinato do irmão de Earp e os grandes vilões do filme), o protagonista, primeiro, declara o posto que assumiu como xerife, para depois, pausadamente, dizer o seu nome: "*Earp, Wyatt Earp*", deixando o recinto logo a seguir. O peso do nome fala por si só e Ford ressalta o ponto de vista do patriarca Clanton, assustado com tal revelação. Em um mesmo plano, os Clanton (pai e filhos) emergem das sombras e da chuva e Wyatt desce as escadas já no ambiente iluminado. Há um maior foco nos rostos, comprimindo o ambiente e ressaltando a tensão entre aqueles sujeitos, que como todos sabem, irão se enfrentar ao final da obra.

Mais tarde no filme, a vingança pessoal de Earp (motivo principal para ele assumir o cargo de Xerife do *Tombstone*) é transformada em um dever cívico, pois o papel do mesmo dentro daquela comunidade cresce. Ele não é apenas uma figura mesquinha, preocupada com um acerto de contas pessoal, mas um homem que deve proteger a cidade de si mesma. "Há em Wyatt, um imperativo categórico que permita que o interesse pessoal em vingança seja substituído pela legitimidade da execução das leis." (HUTSON, 2003, p. 204, tradução nossa). Sua luta gera bons frutos (a morte dos Clanton e uma certa pacificação da cidade), porém sua presença ali ainda é deslocada. Ele não se encontra totalmente em tal dever comunitário, tampouco pode viver uma vida conjugal com Clementine. Do outro lado, a identidade é um problema para Doc Holliday (Victor Mature), que tenta fugir de seu passado durante grande parte do filme, representado na figura de sua irmã, Clementine (Cathy Downs). Holliday teme até mesmo o futuro, pois sua doença já lhe condenou à morte e espera se redimir a partir da violência no conflito final, assumindo o papel dos bons e justos (Earp).

O cineasta e o historiador: imaginação histórica e visões da nação em *Paixão dos Fortes* (1946)

Assim, a força moral de cada personagem irá construir uma comunidade melhor do que a retratada no início do filme, mas nenhum deles poderá usufruir dela. Para Ford, a redenção existe apenas à serviço de um país melhor em seu próprio tempo. O problema era que para sua visão do Oeste possuir vitalidade, era necessária uma continuidade entre ela e os EUA contemporâneos. Isto já era difícil nos anos 1940 e nos anos 1960, se tornará impossível (WOOD, 2001, p. 35).

O western, nas mãos de Ford, ainda é uma narrativa fundacional. As mudanças estão na forma como o cineasta escolhe retratar tais histórias, conferindo doses de pessimismo e ambiguidades. Ao não encontrar respostas em seu presente, os dilemas de John Ford extrapolam as categorias temporais e modificam o passado:

Com filmes e história, temos de ser contraintuitivos para entender que, por mais realista que pareça, o filme dramático nunca pode ser um reflexo, mas tem que ser, como uma obra escrita, uma construção do passado. Uma narrativa prefigurada pela consciência do historiador/cineasta. Uma luta sobre o significado do presente e do futuro ambientada no passado. Um argumento sob a forma de um enredo; um enredo sob a forma de um argumento. Um argumento que também é um tipo de visão do mundo, uma visão que pode manter uma certa força e validade mesmo depois de muito tempo da eventual suplantação dos dados nos quais ela se baseia (ROSENSTONE, 2010, pp. 87-88).

Em um outro momento, somos apresentados à um ator que chega em *Tombstone* para interpretar a peça Hamlet de William Shakespeare. Por conta de alguns problemas, ele acaba no *saloon* da cidade, recitando o monólogo de Hamlet sobre sua indecisão perante o trono. Holliday se concentra para ouvir as palavras sobre a morte e o famoso "*ser ou não ser*". Ford captura a atenção no rosto de Mature, que se localiza à frente de Earp e com a face um pouco encoberta pelas sombras, como se o destino estivesse próximo. Um pouco adiante, há um *close-up* no rosto de Holliday, envolto pela fumaça, para então, ele completar o monólogo e recitar as palavras acerca da morte (a "*terra desconhecida*"). Trata-se de uma união entre

imagem e palavra que visa demonstrar como os personagens reagem ao universo à sua volta, com todos os seus problemas e questões não finalizadas.

A preocupação do diretor reside na imagem, na história que é contada a partir de movimentação; pelo plano, Ford localiza as essências de cada personagem e os conflitos que os movem. A banda sonora e outros fatores também possuem sua importância, claro, mas é a partir dessa união de fatores que o movimento é criado. Afinal de contas, o cinema não é meramente uma reprodução do movimento, mas o próprio movimento com toda a sua realidade, lhe conferindo uma convicção inédita e injetando a realidade do movimento na irrealidade da imagem (METZ, 2014, p. 28). Nada ali retratado no filme é verdadeiro; tudo é representação, mas o papel do cineasta é imprimir traços de realidade naquelas imagens, convencendo o público sobre os fatos apresentados. No decorrer do filme, nós acreditamos nas paixões de Earp, nos dilemas que ele irá enfrentar (representados pelas características malignas dos Clanton) e na pureza de Clementine.

As emoções, para Ford, são mais importantes do que um senso de realidade, tão importante para certos espectadores de filmes históricos. As ações de seus personagens são emotivas por natureza, sem pensar muito naquilo que fazem. Earp está buscando respostas para um dilema muito maior, que reside no interior de seus pensamentos. O dilema de uma nação ainda em formação; de uma civilização que já conquistou muito, mas ainda dependente de algumas relações violentas.

O clímax do filme, o duelo de *O.K. Corral*, dura apenas seis minutos, porque o foco de Ford está muito mais ligado à jornada de Earp, seu encontro com Clementine e as posteriores decepções acarretadas pelo mesmo. O enfoque escolhido pelo diretor para contar a história, é no contraste entre felicidade individual e o cumprimento de um dever moral em relação à comunidade e seu irmão assassinado.

O cineasta e o historiador: imaginação histórica e visões da nação em *Paixão dos Fortes* (1946)

Earp é irmão e xerife ao mesmo tempo; uma dupla existência que se soma ao seu amor impossível por Clementine. A relação da última com Earp é platônica, nunca chegando a se realizar totalmente. Há sempre um fator externo no caminho dos dois, no resultado que poderia ter sido entre duas pessoas que claramente se apaixonaram.

Ocorre um contraste entre o amor que sente por seu irmão e Clementine e a violência que Earp emprega para defender os dois (ou na defesa da imagem do primeiro, que necessita de justiça). Em todas as cenas que encontra Clementine, sua postura e tom de voz se apaziguam, características realçadas pela atuação de Fonda. Seus passos são lentos: ele busca se aproximar dela, contudo, o dever e a honra lhe impedem. A violência espreita, modificando as ações de um homem, que no fundo, ainda quer ser uma boa pessoa.

A partir da repetição da canção tema *My Darling Clementine* (título original do filme), o nome da “maldição” do protagonista passa a ressoar por larga parcela do filme, lembrando o espectador a respeito da incompatibilidade entre os interesses pessoais do protagonista e a formação da nação. Em dado momento, diante do túmulo de seu irmão, Wyatt se enxerga nele, comentando sobre perspectivas perdidas e o fato de seu irmão mais novo não ter tido sequer uma chance. Ele também não tem sua chance para ser feliz, por mais que queira viver com Clementine, acaba tendo que cuidar da família, dos valores daquele Velho Oeste em formação rumo à uma nação.

Há uma separação física entre os dois que é reafirmada pelo cenário a todo momento, como na cena no interior do hotel, em que Clementine ocupa a frente do plano e Earp se localiza ao fundo. Ao entrar no local, Earp se aproxima para começar

uma conversa, mas os dois ainda estão separados pela porta, em uma composição geométrica. A partir da *Mise-en-scène*, o cineasta os distingue como duas presenças marcantes para a cidade, sem outros personagens para interromper suas conversas. Seus contatos são quase privados, como se apenas o espectador pudesse compreender o amor compartilhado pelos dois. Logo depois, na varanda do Hotel, os dois são divididos por uma estaca de madeira, não podendo nem mesmo ocupar o mesmo espaço. Aqui, a disposição e localização dos atores é fundamental, como em todo o cinema clássico estadunidense.

Clementine e Wyatt Earp somente se encontram juntos em uma cena, que dura menos que o próprio clímax, na qual dançam para celebrar a construção da igreja de *Tombstone*. Neste momento, ao som de "*Shall We Gather at the River*" (canção presente em diversos outros filmes de Ford), a bandeira dos EUA e a cruz da igreja ganham destaque, representando a civilização que se aproxima do Oeste norte-americano. Wyatt e Clementine se unem apenas em prol do desenvolvimento da nação, dançando sob a fundação de algo novo (simbolizado no chão de madeira onde a dança ocorre), detentor de uma ordem que não necessita da violência desmedida. A construção do país, assim como a construção da igreja, levará um dado tempo, mas ressoará por várias gerações de estadunidenses.

Ainda assim, a separação persiste no final, com uma despedida que é filmada com um plano geral que aumenta a presença do cenário, evidenciando a distância entre os dois (aliada à presença de uma cerca que os separa materialmente). Nesta cena final, o diálogo entre os dois é complementado pelo modo de filmar de Ford. Nos últimos segundos, o foco reside em Clementine, sozinha diante das areias do Oeste e de um país que somente virá a ser. A profundidade de campo é usada para

O cineasta e o historiador: imaginação histórica e visões da nação em *Paixão dos Fortes* (1946)

indicar como Earp já se encontra longe, seguindo seu caminho histórico em um longo silêncio, interrompido apenas pela canção tema e os créditos finais.

Desse modo, Ford calcula algumas possibilidades em relação ao passado (ficcional no filme, não rigoroso como a prática historiográfica), intercalando diferentes temporalidades e problemáticas em um mesmo espaço- o da imagem em movimento- recriando as condições para que o país continue a existir pacificamente consigo mesmo:

'Deve-se sempre buscar a simplicidade', declarou certa vez, a um jornalista, John Ford, que em *Paixão dos Fortes* restringe a história de Earp ao essencial... O que importava em *Paixão dos Fortes* era a interpretação histórica, o significado dado por Ford ao seu relato sobre a chegada da civilização ao Oeste (FARAGHER, 1997, p. 158).

Os historiadores, obviamente, devem se ater ao método, aos fatos, contudo, nunca sabem todos os aspectos do passado, sem chegar à uma verdade absoluta acerca do tal. Os fatos são elaborados pelo historiador, a partir de seu enquadramento em categorias como problemas, métodos e hipóteses, pois,

Os fatos humanos são, por essência, fenômenos muito delicados, entre os quais muitos escapam à medida matemática. Para bem traduzi-los, portanto para bem penetrá-los... uma grande finesse de linguagem, [uma cor correta no tom verbal] são necessárias. Onde calcular é impossível, impõe-se sugerir (BLOCH, 2002, pp. 54-55).

Com esses elementos essenciais, Ford analisa a história a partir da memória social, com *"[...] uma representação que é uma interpretação e uma interpretação que é tomada por uma explicação de todo o processo refletido na narrativa."* (WHITE, 1994, p. 65). Sim, Ford não é um historiador, mas um cineasta, por isso, ele extrapola os fatos históricos, para utilizá-los como melhor convém para a trama que busca construir e os significados que transmitirá ao público:

Guilherme Colombara Rossatto

Cineastas criam filmes, e não teorias sobre filmes, e muito menos teorias sobre a história, o que significa que precisamos buscar em suas produções acabadas, e não em suas intenções declaradas, o entendimento do pensamento histórico que encontramos na tela (ROSENSTONE, 2010, p. 39).

De um modo geral, sua utilização da história é um meio de convencimento, uma manipulação dos espectadores, se apoiando na legitimidade que a mesma possui (mas que não é reproduzida em seu filme) e na força da memória em torno de Wyatt Earp para apresentar o seu ponto de vista dramático sobre o mesmo. Retornar ao Velho Oeste permite um balanço sobre o avanço do *western* até então e uma conversa com aspectos alheios ao gênero e à identidade dos personagens retratados. O conflito ganha contornos nacionais, ainda que localizado em uma cidade específica; as preocupações de Ford, ao se utilizar do sentimentalismo, se encontram na racionalização da nação.

Conclusão

Em *Paixão dos Fortes*, Ford simula um diálogo com o passado e suas obsessões pessoais, sem deixar de tratar do discurso nacional e da maleabilidade dos mitos do Oeste. Ao modificar fatos históricos, ele se utiliza da poesia e do sentimentalismo para realocar algumas questões e representar a humanidade de seus personagens por meio da imagem. Aqui, o cineasta ultrapassa a sugestão histórica, pois preenche diversas lacunas e resolve transformar os fatos em narrativa, nos oferecendo um impressionante trabalho de mescla entre imaginação histórica e discurso ficcional.

Em uma comparação sem mediação alguma, é impossível analisar seu filme a partir do instrumental do historiador. Uma outra forma de leitura é necessária, apontando para as modificações que o mesmo opera, com o objetivo de relegar características nacionais à jornada de Earp. Ford utiliza a ficção para representar os sentimentos e angústias desse personagem histórico, o deixando mais próximo dos

O cineasta e o historiador: imaginação histórica e visões da nação em *Paixão dos Fortes* (1946)

espectadores. O diretor combina fatores humanos e monumentais em uma mesma figura, nos fornecendo tanto uma história de amor, quanto uma narrativa fundacional sobre a civilização no Oeste. Afinal de contas, “Todos os filmes históricos são ficcionais. Mesmo quando baseados em registros, eles precisam reconstruir, de um modo puramente imaginário, a maior parte daquilo que mostram.” (SORLIN, 1980, p. 21, tradução nossa).

Indiretamente, as ações de Ford também possuem um significado histórico, pois ao reproduzir a memória social, o cineasta se torna tanto agente, quanto submisso em relação às construções de um passado universal para os Estados Unidos. O país é severamente dependente desse tipo de filme, calcado na oralidade e em uma cultura popular (muito forte neste passado) que perpetue a nação, desde que as estruturas nunca sejam amplamente questionadas, ameaçando a ordem e o futuro das próximas gerações:

Como Platão enfatizou, a representação de uma coisa não é a coisa em si; no entanto, uma comparação entre várias representações é instrutiva. Os cineastas têm dito a que vêm, em relação ao passado. Ora falam com eloquência, ora dizem tolices. Algumas vezes suas criações passam despercebidas; outras, suas verdades são pouco reconhecidas. Mas eles falam quase sempre, de uma maneira que achamos fascinante. Reconhecemos a priori a capacidade única do cinema de simular diálogos em torno do passado (CARNES, 1997, p. 10).

Assim, mesmo que distante de uma fidelidade aos fatos, a visão de Ford se apresenta como instigante ao historiador, pois demonstra os impasses de uma nação que depende dos mesmos mitos e fundamentos para sobreviver à passagem do tempo. A jornada de Earp se alastra ao Século XX, debatendo como as questões individuais possuem relação com a história dos EUA.

John Ford viaja ao Velho Oeste, com o objetivo de buscar soluções históricas e mitológicas para os problemas que o atormentavam no presente. Ele era engajado politicamente e por isso, pretendia que a audiência participasse de seus filmes, refletindo sobre as raízes dos problemas da nação (MCBRIDE, 2001, p. 429). O protagonista e o cineasta acabam unidos pelo mesmo dilema, em um cenário que apesar de artificial e dependente da ficção, revela importantes pontos para os estudiosos do passado.

Referências bibliográficas

AVILA, Arthur Lima de. O Oeste historiográfico norte-americano: a Frontier Thesis vs. a New Western History. **Anos 90**, Porto Alegre, v. 12, n. 21/22, p. 369-413, jan./dez. 2005.

BAZIN, André. **O cinema**: ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

BLOCH, Marc. **Apologia da história ou O ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

FARAGHER, John Mack. A história de Wyatt Earp. In: CARNES, Mark C (org). **Passado imperfeito**: a história no cinema. Rio de Janeiro: Record, 1997.

FICO, Carlos. Quem escreve a História: a qualificação do historiador. In: PINSKY, Jaime; PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Novos combates pela História** – desafios, ensino. São Paulo: Contexto, 2021.

GUIMARÃES, José Eugenio. Western e história: a nostalgia de um mundo findo. **Cadernos da Democracia** (n. 2, abril de 1994), editado por Adriana de Arezzo para o Núcleo de Estudos Antonio Gramsci, Niterói, RJ.

HARRIS, Mark. **Cinco voltaram**: uma história de Hollywood na Segunda Guerra Mundial. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2016.

O cineasta e o historiador: imaginação histórica e visões da nação em *Paixão dos Fortes* (1946)

- HUTSON, Richard. (2003). John Ford's My Darling Clementine (1946). **Representations**, Vol. 84, No. 1 (November 2003).
- JENKINS, Keith. **A história repensada**. São Paulo: Contexto, 2001.
- JUNQUEIRA, Mary Anne. O imaginário da conquista do Oeste e as representações sobre a América Latina na revista Seleções do Reader's Digest. **VARIA HISTORIA**, Belo Horizonte, nº 23, Jul/00, p. 97-108.
- MARX, Karl. **O 18 de brumário de Luís Bonaparte**. São Paulo: Boitempo, 2011.
- MCBRIDE, Joseph. **Searching for John Ford**. Nova York: St. Martin's Press, 2001.
- METZ, Christian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2ª ed, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla (org). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2008.
- ROSENBAUM, Jonathan. **Movies as politics**. Berkeley, Calif London: University of California Press, 1997.
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- SORLIN, Pierre. **The film in History: restaging the past**. Oxford: Basil Blackwell Publisher, 1980.
- TURNER, Frederick Jackson. O significado da fronteira na História americana. In: KNAUSS, Paulo (org). **Oeste Americano: Quatro ensaios de História dos Estados Unidos da América de Frederick Jackson Turner**. RJ: Ed. UFF, 2004.
- VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- WHITE, Hayden. **Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- WOOD, Robin. "Shall we gather at the river?": the late films of John Ford. In: BERNSTEIN, Matthew; STUHLAR, Gaylyn (ed). **John Ford made westerns: filming the legend in the sound era**. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 2001.
- XAVIER, Ismail. John Ford e os heróis da transição no imaginário do Western. **Novos estud.- CEBRAP nº100** São Paulo nov. 2014.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac E Naify, 2003.

Filmografia

Paixão dos Fortes [Título original: My Darling Clementine]. Direção: John Ford. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1946. (97 min.).