

## O herói do *western* em panorama: *A persistência de John Wayne*

*The hero of the western in panorama:  
The persistence of John Wayne*

---

### **Alfredo Suppia**

Professor da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).  
E-mail de contato: alsuppia@gmail.com.

### **Luiz Felipe Rocha Baute**

Mestrando no PPG Multimeios (UNICAMP).  
E-mail de contato: 13baute@gmail.com

Submetido em: 12/04/2019

Aceito em: 30/04/2019

### **RESUMO**

Visamos a analisar as transformações do herói *western* através do estudo dos personagens de John Wayne. Comumente associado ao gênero, o ator estadunidense interpretou personagens icônicos em diversas narrativas de faroeste e tornou-se uma figura central para a construção do arquétipo do protagonista do gênero. Em um diálogo entre forma e conteúdo, e em paralelo ao desenvolvimento do gênero, destacamos performances que foram, ao mesmo tempo, fundantes de uma tradição e exemplares de suas subsequentes transformações: Ringo Kid em *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, dir. John Ford, 1939), Ethan Edwards em *Rastros de ódio* (*The Searchers*, dir. John Ford, 1954) e Rooster Cogburn em *Bravura indômita* (*True grit*, dir. Henry Hathaway, 1969). Tais performances foram marcantes na progressão histórica do *western* e tornaram Wayne uma figura de destaque no cinema hollywoodiano. Entendemos suas performances como intrínsecas à construção do gênero, cuja influência na composição fílmica e concepção de personagens consolidou-se em um símbolo do *western* em seu período de maior sucesso econômico e de crítica.

**PALAVRAS-CHAVE:** *John Wayne; Estudos Atorais; Gêneros Cinematográficos; western.*

### **ABSTRACT**

This article aims to analyze the transformations of the western hero by studying three characters played by John Wayne. Commonly associated with the genre, Wayne played the role of several iconic characters in westerns and became a central figure for the construction of the genre's archetypal protagonist. In a dialogue between form and content, and in parallel with the development of the genre, we analyze performances that represent both the heyday of a tradition the evolution of the western, such as Ringo Kid in *Stagecoach* (dir. John Ford, 1939), Ethan Edwards in *The Searchers* (dir. John Ford, 1954) and Rooster Cogburn in *True Grit* (dir. Henry Hathaway, 1969). Those performances were pivotal in the history of the western as a genre, and paved the way for Wayne's career in Hollywood.

**KEYWORDS:** *John Wayne; Acting Studies; Film Genres; Western.*

John Wayne, nome artístico de Marion Mitchell Morrison, foi uma das figuras mais proeminentes do cinema mundial no século XX. Embora sua popularidade tenha marcado época, as complexas relações entre seu trabalho como ator e autor em conjunto com suas predileções políticas, a concordância ideológica e formal entre o *western* clássico e a sua personalidade, bem como a sua influente *star image*<sup>1</sup> no cinema e para além dele são elusivas e difíceis de delimitar. De que maneira Ringo Kid (personagem de Wayne em *No tempo das diligências*) se transformou no arquétipo do caubói? Em que momento Ethan Edwards (Wayne em *Rastros de ódio*) se tornou tão multifacetado quanto o ator de *Hollywood*? Os dilemas enfrentados por John Bernard Books (Wayne em *O último pistoleiro*) são, na realidade, os dilemas de Wayne? Ou ainda, e de maneira mais ampla: podemos nos perguntar, como fez James Naremore, “[o] quanto a performance efetivamente 'escreve” ou constitui um personagem? O quanto a performance em si mesma é uma ilusão,

---

1 Categoria utilizada por James Naremore (1988, p. 158) para quantificar e qualificar a influência sociocultural de um determinado ator ou atriz em questões para-fílmicas. Delimitaremos a metodologia como um todo mais adiante.

criada por meio de truques técnicos, fama, e a nossa fascinação por atores?” (1988, p. 157)<sup>2</sup>.

De toda maneira, não é absurdo dizer que John Wayne transformou-se em sinônimo do *western* clássico. O chapéu, o cavalo, a pistola e as botas eram como uma extensão do próprio ator. Seu corpo, modo de caminhar e timbre de voz estabeleceram uma referência para o herói do *western*, a ponto de evocar o gênero em si (Masson, 1976, p. 48). Seja como uma figura de autoridade, seja em oposição aos corpos, gestos e estilo de vida dos nativos do Oeste estadunidense, Wayne configurou-se como sinônimo do colono branco de origem europeia que traria a civilização para o interior do país — ainda que o ator oriundo do Iowa se distanciasse da costa leste dos EUA não apenas em seu nascimento, mas também em seu método de atuação<sup>3</sup>.

Nesse sentido, Wayne fez afirmações contraditórias, ora defendendo que suas performances eram fruto de habilidades naturais (Cf. Meeuf, 2011, p. 63), ora afirmando que todos os seus trejeitos foram desenvolvidos cuidadosamente (Cf. Horton, 2014, p. 59) — ambas contribuindo para uma certa aura em torno de sua *star image*. O crítico Robert Horton corrobora com a última afirmação, defendendo que: “[t]alvez devêssemos dizer que Wayne tinha uma presença natural apesar de sua técnica” (Horton, 2014, p. 59)<sup>4</sup>, contribuindo à noção de Wayne como um ator pertencente ao estilo clássico de atuação (Damour, 2015, p. 201), mas que era, contudo, despojado, aproximando-se de um sujeito comum.

---

2 No original: “How much does performance actually “write” or constitute a character? How much is performance itself an illusion, created by technical trickery, fame, and our fascination with actors?” (Naremore, 1988, p. 157). Todas as traduções são de nossa autoria.

3 Como explica Christophe Damour, muitos dos atores da Costa Leste dos EUA estudaram o Método de Constantin Stanislavski nas escolas de atuação, adquirindo uma formação distinta da de Wayne. Cf. Damour, 2015, p. 199.

4 No original: “Perhaps we should say that Wayne had a natural presence despite his technique.” (Ibidem).

Essa postura de Wayne acarretou-lhe várias críticas, as quais questionavam se suas performances o qualificavam como ator, ou contestavam, inclusive, sua capacidade de atuar<sup>5</sup>. De todo modo, em relação ao gênero de maior influência para Wayne, o *western*, podemos observar os seus sinais em diversas encarnações do herói, desde a construção da ideia de protagonista do gênero à sua consolidação, perpassando pelas transformações formais de caracterização do personagem até a sua velhice. Segundo Luc Moullet, é possível observar “uma formidável unidade no trabalho de John Wayne, pelo menos em seus melhores filmes: a velhice, a decrepitude, o tempo que passa” (Moullet, 1993, p. 61)<sup>6</sup>. Moullet também defendeu em sua análise de Wayne que “há aqui indiscutivelmente um autor” (1993, p. 61)<sup>7</sup>.

Apesar das muitas declarações e opiniões contrastantes, Duke, como também era chamado Wayne, foi o ator mais popular de seu tempo (Cf. Meeuf, 2011, p. 61) — e do “período de ouro” de *Hollywood* —, angariando uma projeção cultural e política nos EUA que talvez perdure até os dias de hoje (Cf. McClure, 2013, p. 61). As histórias do Velho Oeste por ele protagonizadas ofereceram, ao mesmo tempo, uma revisitação (pseudo)histórica e uma discussão do presente permeada por elementos contraditórios que, à sua maneira, contribuíram para a formação e desenvolvimento de ideais nacionais dos EUA. A imagem criada — e amplamente difundida — de Wayne tornou-se um grande fator de influência cultural. Em seu estudo dedicado às estrelas de *Hollywood*, Richard Dyer apontou que

A imagem de John Wayne traz consigo sua grandeza, sua associação com o Oeste, seu suporte à direita política, sua independência masculina, ainda que cordial, de mulheres, – os elementos se reforçam mutuamente,

5 A edição de 05 de outubro de 1959 da revista *Time* coloca em questão a capacidade de Wayne em atuar da seguinte maneira: “Wayne ... é bem consciente de que não é ator...É uma questão em aberto se ele pode atuar de qualquer modo” *apud* Cf. Horton, 2014, p. 59 (no original: “Wayne... is well aware he is no actor...(I)t is an open question whether he can act at all”).

6 No original: “une formidable unite dans l’ouvre de John Wayne, ou tout au moins dans ses meilleurs films: la vieillesse, le decrepitude, le temps qui passe” (Moullet, 1993, p. 61)

7 No original: “Voilà indiscutablement un auteur” (Moullet, 1993, p. 61).

legitimando uma certa maneira de ser de um homem na sociedade americana. (Dyer, 1998, pp. 63-4)<sup>8</sup>

De forma similar, Thomas Schatz comentou sobre a produção industrial de Hollywood: “[e]m seu processo narrativo formulaico, filmes de gênero celebram os preceitos ideológicos mais fundamentais — eles examinam e afirmam o “Americanismo” com todos os seus desenfreados conflitos, contradições e ambiguidades” (Schatz, 1981, p. 31)<sup>9</sup>. Sugerimos que as performances de Wayne também podem ser analisadas sob um prisma equivalente. Indo ao encontro desse argumento, Horton defendeu que o horizonte de expectativas de uma performance de Wayne, seja seu peculiar modo de caminhar, ou mesmo seu olhar frente aos adversários, são centrais para a apreciação de suas atuações (Cf. Horton, 2014, p. 60). Ainda segundo Horton, isso “[t]em muito a ver com a maneira como assistimos filmes e como respondemos a pessoas que aparecem em nossas telas”<sup>10</sup>. Schatz defendeu a continuidade do *western* enquanto gênero como resultado favorável desse 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 qualquer filme de gênero de Hollywood, o desenvolvimento do enredo é efetivado pelo cenário e pelo personagem: no momento em que reconhecemos a familiar arena cultural e seus jogadores, podemos ter quase certeza de como o jogo será jogado e como ele irá terminar. (Schatz, 1981, p. 30)<sup>11</sup>

---

8 No original: “John Wayne's image draws together his bigness, his association with the West, his support for right-wing politics, his male independence of, yet courtliness towards, women - the elements are mutually reinforcing, legitimating a certain way of being a man in American society” (Dyer, 1998, pp. 63-4).

9 No original: “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” (Schatz, 1981, p. 31)

10 Has a lot to do with how we watch movies, and how we respond to people who appear on our screens” (Horton, 2014, p. 60).

11 “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” (Schatz, 1981, p. 30).

Consideramos esse posicionamento como mais um exemplo do “contrato” genérico (Neale, 2000, pp. 2-3; Altman, 1999, pp. 60-61), embora, neste caso, abrangente do aspecto performativo, torna-se exemplar de um outro nível de expectativa genérica – o da atuação. O primeiro protagonismo de Wayne se deu em *A grande jornada* (*The big trail*, dir. Raoul Walsh, 1930), e o último em *O último pistoleiro* (*The shootist*, dir. Don Siegel, 1976), ambos *westerns*, reforçando a identificação do ator com o gênero. Costumeiramente, o enredo do *western* gira em torno da figura de um herói aliado a uma ambientação visual rica, resultando em uma das fórmulas narrativas mais flexíveis de *Hollywood* (Cf. Schatz, 1981, p. 45). Wayne, também flexível (Cf. Horton, 2014, p. 61), foi protagonista de diversos filmes do gênero explorando essa premissa. Dyer observou a influência genérica nos papéis de Wayne, caracterizando um tipo de personagem que se encaixou nos parâmetros da ideia de caubói, assim como em suas ênfases dramáticas (Dyer, 1998, p. 109). O sucesso foi de tal modo que, mesmo em suas malfadadas incursões políticas (filmes de apoio ao Vietnã, como *Os boinas verdes* (*The green berets* dir. John Wayne, 1968), por exemplo), o ator, o personagem e a estrela de *Hollywood* se entrelaçaram a partir da *star image* construída nos filmes de faroeste.

Para nossa análise, utilizaremos dos três elementos de categorização de performance desenvolvidos por James Naremore em *Acting in the cinema* (1988): *role* (personagem), como as características desenvolvidas para uma narrativa em particular; *actor* (ator), a pessoa na qual são atribuídas essas características e que desenvolve uma performance, cuja fisicalidade e performances passadas exercem pressões na atuação em questão — a partir de ambas podemos observar a qual linha de interpretação o ator é vinculado, bem como analisar suas performances; e, por fim, *star image* (ou “imagem enquanto estrela”), a sua imagem global, por assim dizer, na qual são considerados aspectos mais abstratos e simbólicos, em acordo com a publicidade e personalidade do ator, levando em conta seus papéis anteriores,

a recorrência de trabalhos com certos diretores, seus posicionamentos políticos e impacto cultural, fatores inclusive que não se restringem apenas ao âmbito fílmico (Naremore, 1988, p. 158).

Aplicando as categorias de Naremore, analisaremos três atuações icônicas de Wayne – Ringo Kid em *No tempo das diligências* (*Stagecoach*, dir. John Ford, 1939), Ethan Edwards em *Rastros de ódio* (*The searchers*, dir. John Ford, 1954), e Rooster Cogburn em *Bravura indômita* (*True grit*, dir. Henry Hathaway, 1969) – para explorar a *persona* do ator em sua tensão entre atuação e gênero. Ao final, delinaremos as transformações do protagonista do gênero a partir de suas performances e discutiremos seus desdobramentos socioculturais, influentes ainda nos dias de hoje.

### **Ringo Kid e o ressurgimento como “leading man”**

O primeiro herói *western* de John Wayne, interpretando Breck Coleman em *A grande jornada*, não teve o retorno financeiro esperado. Com isso, Wayne atuou apenas em *westerns* “B”<sup>12</sup> 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,

---

12 Podemos distinguir os *westerns* “A” dos *westerns* “B” a 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 sócio-culturais: os *westerns* “A” almejavam um amplo alcance de audiência, enquanto os *westerns* “B” tinham como público-alvo, principalmente, a população rural. Thomas Schatz aponta que protagonistas de sucesso em *westerns* “B” poderiam “subir” para produções de *westerns* “A”, como foi o caso de John Wayne. Cf. Schatz, 1981, p. 47. André Bazin tem uma visão diferente do filme B. Segundo o crítico francês, “[e]ntre todos os ‘metawesterns’ [filmes posteriores à 2ª Guerra Mundial] nunca deixamos, com efeito, de ver filmes classe B que não procuravam justificativas intelectuais ou estéticas. Talvez, aliás, a noção de filme B seja por vezes discutível, tudo depende do nível em que se faz começar a letra A” (Bazin, 2014, p. 252).

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 o de um homem fora-da-lei, motivado por 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 (Cf. Buscombe, 1992, p. 9; Meeuf, 2011, p. 64; Moullet, 1993, p. 49).

Robert B. Pippin, em *Hollywood Westerns and American Myth: The importance of Howard Hawks and John Ford for political philosophy* (2010), iniciou sua análise de *No tempo das diligências* com uma comparação direta entre a narrativa do filme de Ford e questões de natureza política dos EUA:

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. (Pippin, 2010, p. 4)<sup>13</sup>

A partir dessa relação atribuída à narrativa do filme como exemplo, podemos nos indagar acerca das origens da associação entre o gênero, o ator e a política estadunidense ao relacionar temas, questões e valores nacionais como algo intrínseco à obra e à performance de Wayne desde o seu primeiro grande papel. Aparentemente indo ao encontro dessa reflexão, Schatz sustentou que:

---

13 “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”. (Pippin, 2010, p. 4)



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. (Schatz, 1981, pp. 45-6)<sup>14</sup>

Nesse sentido, salienta-se o fato de que uma eventual “preocupação” histórica, num primeiro momento, logo deu lugar ao “mito” do *western*, não mais como apenas uma questão de identidade social e política, mas também como forma de entretenimento, em um momento histórico de refinamento e expansão do cinema comercial hollywoodiano.

Wayne despontou nesse cenário após o sucesso de *No tempo das diligências* como um dos principais recursos para a materialização dessas discussões. Para Russel Meeuf, as “imagens de Wayne em ação, por consequência, exploram as sensações utópicas de uma masculinidade idealizada: grande, dominadora, ainda que flexível, e graciosa sob pressão” (Meeuf, 2011, p. 64)<sup>15</sup> atestando a importância da corporeidade no *western*<sup>16</sup>. A *persona* de John Wayne como Ringo Kid tornou-se um símbolo dessa discussão de unidade (Pippin, 2010, p. 4) e de utopia (Meeuf, 2011, p. 64).

Convém lembrar que, mesmo em análises de cunho mais notadamente formalista, como a de Nick Browne (2005), a performance de Wayne, somada à de Claire Trevor, sobressaem-se como fatores cruciais na produção de sentido da sequência apreciada pelo autor. Browne investigou a montagem interna aos planos, baseada no *raccord* de olhar, em conjunto com a montagem inter-planos, para

---

14 “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.” (Schatz, 1981, pp. 45-6)

15 “Images of Wayne in action, therefore, explore the utopian sensations of an idealized masculinity: large, dominating, yet flexible, and graceful under pressure.” (Meeuf, 2011, p. 64)

16 Para estudos mais detalhados acerca dessa questão, ver Tompkins (1992)

finalmente concluir que Ford expressou juízos de valor por meio da *mise-en-scène*, para além da mera caracterização dos personagens.

Assim, o problema que surge em *No tempo das diligências* é o de explicar o funcionamento do narrador e a natureza e os efeitos do lugar do espectador: especificamente, descrever e explicar em detalhe uma retórica fílmica na qual a articulação do narrador em sua relação com o espectador é encenada, conjuntamente, pelos personagens e pela sucessão particular de planos que os mostra. Descrever essa retórica de modo rigoroso significa esclarecer, em termos fílmicos, as noções de “autoridade narrativa”, “ponto de vista” e “leitura”, e demonstrar que esses conceitos são úteis precisamente porque surgem naturalmente do esforço para compreender as estruturas concretas do texto. (Browne, 2005, p. 231)

Na sequência analisada por Browne, a *mise-en-scène* em que os atores se reúnem à volta de uma mesa consolida o resgate moral, por assim dizer, dos dois personagens marginalizados, Dallas (Trevor) e Ringo (Wayne). “(...) [A] experiência da sequência gera um sentimento de empatia pela exclusão e humilhação de Dallas e um sentimento de repúdio ao preconceito de Lucy [Louise Platt], visto como injusto” (Browne, 2005, p. 237). Desnecessário dizer que tal efeito de sentido se produz a partir de uma somatória de fatores, os quais podem não excluir a *persona* e a *star image* de Wayne e de Trevor, ainda mais no caso de uma abordagem retrospectiva – i.e. *No tempo das diligências* analisado muito tempo depois da ascensão da carreira de Wayne. Browne explicou resumidamente os mecanismos em ação na sequência investigada da seguinte maneira:

A localização dessa função, a “inscrição” do lugar do espectador na esfera da ação representada [Browne refere-se sobretudo à “partilha” do ponto de vista de Lucy com o espectador], tem o efeito de fazer com que a história pareça contar-se a si mesma, por referência não a um autor externo, mas a uma autoridade narrativa interna, continuamente visível. Essa estratégia reguladora, que parece internalizar a fonte do mostrar fílmico na figura dos personagens e assim dirigir a atenção do espectador para a ação

representada, é apoiada por outros procedimentos estilísticos, como campo/contracampo, *raccords* de olhar, continuidade. (Browne, 2005, p. 245)

Tal “internalização da fonte do mostrar na figura dos personagens” confere maior espessura aos mesmos e, acreditamos, traciona para sua órbita elementos que podem extrapolar os limites da mera ação dramatizada. O personagem de John Wayne, por exemplo, mobiliza a atenção em aproximadamente sete dos 11 planos escrutinados, com seu corpo dominando ao menos 50% do quadro em média, quando não em primeiro plano.

A primeira colaboração com John Ford abriu caminho para uma década na qual Wayne solidificou sua carreira e construiu sua *star image* em filmes como *A indomável* (*The spoilers*, dir. Ray Enright, 1942), *Rio vermelho* (*Red river*, dir. Howard Hawks, 1948), *Sangue de heróis* (*Fort apache*, dir. John Ford, 1948) e *Legião invencível* (*She wore a yellow ribbon*, 1949, dir. John Ford) durante os anos de 1940.

### **Ethan Edwards: a epítome do herói *western***

“O que faz um homem peregrinar?”<sup>17</sup>

A música-tema de *Rastros de ódio* é pertinente à natureza do personagem de Wayne, Ethan Edwards, em sua colaboração de maior sucesso com Ford (Cf. McFarlane, 2017, p. 111). 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, Edwards, 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

---

17 Frase inicial da música intitulada “The searchers”, performada pelo grupo *The Sons of The Pioners*, que acompanha Ethan Edwards em sua jornada e conclui o filme.

nativos — fato que evidencia, em diversas ocasiões, o racismo latente de Edwards — numa incessante procura por sobreviventes.

O filme utilizou de convenções narrativas e temas bastante experimentados do gênero, como um herói adentrando uma comunidade e restabelecendo a ordem, o antagonismo em relação aos nativos americanos e, assim como em *No tempo das diligências*, a perseguição e a vingança como elementos dominantes na trama. A *persona* de 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 história dos EUA e da expansão para o oeste: os desdobramentos da guerra civil estadunidense, a apropriação de terra por parte dos colonos, o permanente conflito com os nativos e a ideologia de civilização ocidental.

De acordo com Meeuf (2011, p. 67), 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 apresenta-se finalmente o confronto com o chefe da tribo nativa, 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 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.

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

alterada do herói *western* moderno (ou “*metawestern*”, nos termos de André Bazin, 2014, p. 249), na qual o filme se estrutura. Mesmo em declínio, os heróis em *Matar ou Morrer* (*High noon*, dir. Fred Zinnemann, 1952) e *Os Brutos também amam* (*Shane*, dir. George Stevens, 1953) 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* simboliza 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, em conjunto com as profundas mudanças na organização social dos Estados Unidos no segundo pós-guerra. Nesse sentido, Horton afirma que:

Wayne, o ator, poderia não saber para onde Ethan iria ao final da cena. Wayne teve que expressar algo, sem dizer nenhuma palavra, que fizesse sentido. E assim o fez, e talvez seja parcialmente porque estamos respondendo mais a forma do que a história — a composição feita como uma caverna se abrindo, aquele corpo diminuindo em tamanho. Mas, é claro, também por conta daquele corpo. (Horton, 2014, p. 61)<sup>18</sup>.

18 “Wayne, the actor, may not have known where Ethan was headed at the end of the scene. Wayne has to express something, wordlessly, that must make sense. And it does, and maybe it’s partly because we’re responding to form over story — that cave-opening composition, that body diminishing in size. But of course it’s also because it’s that body.” (Horton, 2014, p. 61)



Figura 1: *Rastros de ódio* (The searchers, dir. John Ford, 1954)

Ao seu final, a posição do herói *western* é distinta: em parte porque ele representa 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. Esses homens não são mais necessários.

### A transição de Rooster Cogburn e os últimos papéis

Após 1964 e a perda de um de seus pulmões em decorrência de um câncer, Wayne inicia um período de sua carreira com frequentes alusões a sua carreira no gênero e personagens que se configuram como auto-paródias.

Em relação a esse período, Patrick McGilligan afirma que, apesar de sua condição, Duke ainda sobreviveria quinze anos e incluiria em sua extensa carreira “numerosos 'westerns de conforto' que foram atualizações dos antigos filmes pertencentes ao (estúdio) *Republic*, virtualmente indistinguíveis uns dos outros” (McGilligan, 2014, p. 3)<sup>19</sup>, mas que são, de certa forma, lembrados com uma certa nostalgia (McGilligan, 2014, p. 3).

Entretanto, ainda em meio a um grande número de produções, podemos observar transformações formais mais acentuadas nos personagens de Wayne nas duas décadas seguintes (anos 1960 e 70), com *Bravura indômita* (*True grit*, dir. Henry Hathaway, 1969) e *O último pistoleiro* (*The shootist*, dir. Don Siegel, 1976).

*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, Horton aponta que, tal como o próprio Duke, “Rooster (Cogburn) também está no negócio de criar *personas*” (Horton, 2014, p. 15)<sup>20</sup>. Indo ao encontro dessa afirmação, Schatz identifica mudanças na representação do herói *western* já nas décadas de 1940 e 1950, devido à saturação de convenções do gênero logo após a 2ª 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” (Schatz, 1981, p. 58)<sup>21</sup>. Em mais um exemplo da reflexividade do filme em relação ao gênero e ao ator, no decorrer da narrativa, Cogburn afirma:

19 “John Wayne: Life and The Legend” IN *Cineaste*, vol. 39, n. 3, 2014. p. 3. “numerous “comfort westerns” that were glossy updates of the old Republic films, virtually indistinguishable from each other, but perhaps we miss them nowadays.” (McGilligan, 2014, p. 3)

20 “Rooster is in the persona-making business too.” (Horton, 2014, p. 59).

21 “Motivations and sense of mission”; “psychological Western”; “professional Western”. (Schatz, 1981, p. 58).

“Ela (Mattie) me lembra de mim mesmo”<sup>22</sup>. De todo modo, na adaptação de Henry Hathaway, apesar de envelhecido e aceitando 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 Wayne é John Bernard Books, lendário pistoleiro do velho oeste que 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.

### Considerações finais

À guisa de justiça com a longa e complexa história do *western*, devemos citar o inspirado e influente ensaio de André Bazin (2014), originalmente publicado em 1955, acerca desse “gênero americano por excelência” – segundo a tese de J.-L. Rieupey-rout (1953). Bazin identificou uma “Evolução do western” que dá título a seu próprio ensaio. Segundo o crítico francês, o *western* clássico atingiu seu ápice ou perfeição nos anos 1940, notadamente em *No tempo das diligências*, de Ford.

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-

---

<sup>22</sup> No original: “She reminds me of me”.



scène do western. Nenhum desses elementos fundamentais levava vantagem sobre o outro. (Bazin, 2014, p. 247)

Para Bazin, *No tempo das diligências* seria uma “roda perfeita”. Os filmes o sucederam, dirigidos pelo próprio Ford, “[...] representariam muito bem o embelezamento barroco do classicismo de *No tempo das diligências*” (2014, p. 248). Ao *western* do pós-guerra Bazin deu o sugestivo nome de “*metawestern*” (2014, p. 249):

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. (Bazin, 2014, p. 249).

Bons exemplos de *metawestern*, para Bazin, seriam *Matar ou morrer*, e especialmente *Os brutos também amam*. O *metawestern* também acolhe o tipo de filmes que, na falta de um adjetivo melhor, Bazin designou como *western* “romanesco”, em diferenciação com o *western* clássico (2014, pp. 254-6). É claro que uma “evolução” do *western*, aqui sinteticamente analisada por Bazin, tanto antecede o clássico *No tempo das diligências*, quanto avança para muito além de “*metawesterns*” ou “*westerns* romanescos” (nos termos de Bazin) como *O diabo feito mulher* (*Rancho notorious*, dir. Fritz Lang, 1952), *Lança partida* (*Broken lance*, dir. Edward Dmythryck, 1954) ou *Johnny Guitar* (dir. Nicholas Ray, 1954). O *western* é um gênero ainda presente, em filmes como *Os imperdoáveis* (*Unforgiven*, dir. Clint Eastwood, 1992), *Onde os fracos não têm vez* (*No country for old men*, dir. Joel and Ethan Cohen, 2007) ou *O Regresso* (*The revenant*, dir. Alejandro González Iñárritu, 2015), entre muitos outros títulos. Mas gostaríamos de salientar que, não obstante a amplitude e complexidade das transformações do *western*, John Wayne deixou uma contribuição indelével, participando de algumas das transformações mais substantivas do gênero. Por isso nosso esforço em focalizar aqui, com maior

propriedade, uma pequena parcela da contribuição, do que consideramos, um ator-autor<sup>23</sup>.

As performances brevemente analisadas acima foram definitivas para a carreira de Wayne e para o *western* como um todo. No filme *O romance de Murphy* (*Murphy's romance*, dir. Martin Ritt, 1985), o personagem de James Garner, Murphy Jones, responde a um convite para o cinema da seguinte maneira: “Eu não vou ao cinema desde que o Duke morreu”<sup>24</sup>. As performances de Wayne argumentam em favor de uma determinada ideia de unidade política através do olhar nostálgico do Velho Oeste, algo muito importante para a cultura dos EUA.

Para Ella Shohat e Robert Stam, a crescente abrangência dos meios de comunicação possibilitou a “desterritorialização” (Stam e Shohat, 2006, p. 28) de comunidades imaginárias para além das fronteiras nacionais<sup>25</sup>, bem como para o exame de uma natureza mais globalizada do cinema. 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. Curiosamente, um caminho aberto, também, por John Wayne: as

---

23 “Ator-autor” é um conceito de McGilligan para analisar atores cujas influentes *star images* exercem pressões e impõem limites em uma série de escolhas formais e estéticas nos filmes em que atuam, determinando, por exemplo, desde enquadramentos e sequências, até filmes como um todo. A partir dessa perspectiva, o autor analisa o “ator-autor” como forma fílmica, do mesmo modo que outros elementos da *mise-en-scène*. (ver MCGILLIGAN, 1975).

24 No original: “I haven’t been to the movies since the Duke died.”

25 Havemos de questionar esse diagnóstico, em certa medida, uma vez que o imaginário se alimenta e se relaciona também com o imaginário, e não necessariamente com a experiência real. O alemão Karl May, um dos maiores autores europeus de aventura popular, notadamente de romances de aventura ambientados no velho oeste americano, nasceu e morreu na Alemanha. E estamos falando de um período que vai de 1842 a 1912, ou seja, anterior à explosão dos meios de comunicação de massa. A literatura se relaciona com a literatura há muito tempo. O imaginário se alimenta de imaginário há muito mais tempo ainda. O crítico cultural estadunidense Michael Denning (1987) também discorreu sobre esse assunto 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 Denning (1987), o sucesso das *dime novels*, precedendo a massificação dos meios, contribuiu para uma maior discussão de valores morais, culturais e sociais no país. O autor 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.

transformações de seus personagens são exemplares da ideia de mobilidade do gênero e das discussões de identidade nacional e ideologia do “sonho americano” – para o bem ou para o mal, ou do apogeu à queda da estrela. Em seus últimos filmes, podemos testemunhar o desfalecimento de uma ordem estadunidense, de um modo de vida que a *persona* de John Wayne representava, mas que ainda persiste, de uma forma ou de outra, na cultura e na política contemporânea – subsistindo ainda que como pastiche, farsa ou tragédia. Como refletiu McGilligan, podemos afirmar que “de maneiras que são surpreendentes ao mesmo tempo em que óbvias, John Wayne ainda explica a América para o mundo” (McGilligan, 2014, p. 5)<sup>26</sup>

De fato, o Duke ainda é, simultaneamente, uma memória nostálgica dos primórdios dos EUA enquanto nação e uma consciência do tempo que passou, de uma era que não existe mais. Em suas performances temos o símbolo de um tempo e de um gênero indissociáveis, frutos de uma carreira dedicada ao cinema hollywoodiano.

### Referências bibliográficas

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

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BROWNE, Nick. “O espectador no texto: a retórica de No Tempo das Diligências”. In: Fernão Ramos (Org.) *Teoria Contemporânea do Cinema Vol. II – Documentário e narrativa ficcional*. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2005, pp. 229-249.

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

DAMOUR, Christophe. Stanislavski dans L'Ouest: les acteurs de la méthode et le western” IN MENEGALDO, Gilles; GUILLAUD, Lauric. *Le Western et les mythes de L'Ouest*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. 2015.

---

<sup>26</sup> “In ways that are surprising as well as obvious, John Wayne still explains America to the world.” (McGilligan, 2014, p. 5)

DENNING, Michael. *Mechanic Accents: dime novels and working-class culture in America*. Londres: Verso. 1987.

DYER, Richard. *Stars*. Londres: British Film Institute. 1998.

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

Wayne's body" IN *Journal Of Popular Film And Television* vol. 39. 2011.

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

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

MCFARLANE, Brian. "Best in the West: genre, John Wayne and the American Dream in John Ford's *The Searchers*" IN *Screen Education*, n. 86. 2017.

MCGILLIGAN, Patrick. "John Wayne: Life and The Legend" IN *Cineaste*, vol. 39, n. 3, 2014.

\_\_\_\_\_. *James Cagney: the actor as auteur*. Londres: Tantivity, 1975.

MENEGALDO, Gilles; GUILLAUD, Lauric. *Le Western et les mythes de L'Ouest*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes. 2015.

MEEUF, Russel. "Shouldering the weight of the world: the sensational and global appeal of John Wayne." *Journal Of Popular Film And Television* vol. 39. 2011, p. 61.

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

NAREMORE, James. *Acting in the cinema*. California: University of California Press. 1988.

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

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.

RIEUPEY-ROUT, J.-L. *Le Western ou le cinéma américain par excellence*. Paris: Éditions du Cerf, 1953.

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

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

TOMPKINS, Jane. *West in Everything: the inner life of westerns*. Nova Iorque: Oxford University Press. 1992.

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

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