



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO

DIEGO PACHECO DAMASCENO

SOBRE A DIMENSÃO TRÁGICA DE *RASTROS DE ÓDIO*

Salvador
2007

DIEGO PACHECO DAMASCENO

SOBRE A DIMENSÃO TRÁGICA DE *RASTROS DE ÓDIO*

Monografia apresentada ao curso de graduação em Comunicação com Habilitação em Jornalismo, Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Comunicação.

Orientador: Prof. André Olivieri Setaro

Salvador
2007

A

JOHN FORD, por ter feito *westerns*.

JOHN WAYNE, por ter atuado nos mesmos.

Todo herói é um herói de si mesmo

Clarice Lispector, 1968

RESUMO

Esta monografia analisa em que medida o filme *Rastros de Ódio*, realizado em 1956, com direção de John Ford, pode ser considerado uma obra trágica. O filme foi analisado em três instâncias diferentes e complementares, a saber, enquanto construção especificamente cinematográfica, enquanto narrativa baseada na figura de um herói e enquanto obra de arte adequada à categoria do trágico. Para tanto, baseado na bibliografia especializada de cinema, tentou-se seguir um método de análise filmica que lhe não lhe contrariasse as orientações e princípios. Como resultado, concluiu-se que a presença do trágico se dá nas três esferas analíticas propostas, e que por esta perspectiva a obra pode ser considerada como um exemplar cinematográfico que dá continuidade à tradição do trágico na história da arte. A presença do trágico foi avaliada a partir das chaves apresentadas por Peter Szondi. O sentido e o alcance da linguagem cinematográfica e seu papel na construção da narrativa filmica foram analisados a partir da contribuição de Marcel Martin e Christian Metz. O estudo da figura do protagonista como herói trágico e das implicações desta classificação baseou-se na obra de Joseph Campbell e nas concepções de Flávio Kothe.

Palavras-chave: Cinema; Trágico; Herói; *Western*; Mitologia; Estética.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. TEORIA E MÉTODO	11
2.1 – QUANTO AO CINEMA	13
2.2 – QUANTO AO HERÓI	19
3. ALCANCE DO TRÁGICO	25
3.1 – ANÁLISE DO TRÁGICO EM <i>RASTROS DE ÓDIO</i>	27
4. ARQUITETURA DO TRÁGICO	31
4.1 – A CHEGADA DO FORASTEIRO	32
4.2 – CHEGAM OS CAVALEIROS	40
4.3 – A FAZENDA EM CHAMAS	42
4.4 – A SEGUNDA JORNADA	53
5. O HERÓI TRÁGICO	61
5.1 – O HOMEM FORDIANO	61
5.2 - O <i>FAR WEST</i> MITOLÓGICO	64
5.3 – COMPREENSÕES DO HERÓI	67
5.3.1- Herói cinematográfico	68
5.3.2- Herói mitológico	69
5.4 – MARTIN PAWLEY	75
5.5 – UM HERÓI DE MIL FACES	77
5.5.1 – A cicatriz	80
5.6 – A TRAGÉDIA DO HERÓI	83
6.1 – CONSIDERAÇÕES FINAIS	86
6.2 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88

INTRODUÇÃO

Sobre as relações entre a arte cinematográfica e o teatro algumas controvérsias ainda sobrevivem. Deste debate, em que uns falam em heranças formais, enquanto outros citam irreconciliáveis diferenças estéticas, e que no todo às vezes beira o falatório estéril, sobressai uma questão valiosa para este trabalho, e sem a qual nada aqui pode ser considerado válido: a questão do trágico.

Sabidamente oriundo dos tragédias gregas clássicas, o trágico como tema perdeu importância, sofreu reformulações, reapareceu no teatro moderno e hoje encontrou espaço no cinema. Enfim, está vivo em plena contemporaneidade. Duas causas podem ser sugeridas. Definir o trágico continua sendo algo controverso, difícil, tarefa inacabada tanto na filosofia como no campo da arte. Ou talvez o trágico perdure porque seu sentido está inegavelmente ligado ao sentido da existência humana. E até aqui, a arte não fez senão falar ao homem sobre ele próprio.

É, pois, deste pressuposto ainda válido que retiramos a razão de ser desta investigação. Se o desenvolvimento do homem do século XX encontra na história do cinema um paralelo, e se este mesmo homem ainda carrega as interrogações, medos, dúvidas e sentimentos tão bem representados por um personagem de Sófocles, Racine, Shakespeare ou Schiller, se estas questões permanecem sem solução suficiente (haverá alguma?), é mais do que pertinente perguntar como o cinema tem falado ao homem

sobre o trágico, ou melhor, qual a conformação deste tema que mais interessa ao homem contemporâneo.

Sem a pretensão de tornar esta uma resposta suficiente, decidi por um estudo do trágico no filme *Rastros de Ódio*, realizado, em 1956, pelo cineasta norte-americano John Ford. Uma escolha nada aleatória, como se vê pelo fato de *Rastros de Ódio* ser considerado pela crítica especializada um dos maiores filmes já realizados em toda a história do cinema, e também por John Ford ser conhecido pela revolução que proporcionou no gênero *western* com alguns de seus filmes (*Rastros de Ódio* entre eles, além do notável *No Tempo das Diligências*, de 1939).

A escolha de um filme deste gênero também se mostrou profícua. A pesquisa revelou que, assim como o tema do trágico esteve estritamente ligado à religião grega, por via de sua mitologia, é também de um espaço mitológico próprio que se alimenta o filme *western*.

Como o título já adianta, esta monografia buscou testar a validade da classificação de *Rastros de Ódio* como uma obra continuadora da tradição trágica no âmbito artístico. Além da história apresentada constituir uma tragédia no sentido menos especializado da palavra, em *Rastros de Ódio* situam-se diversos outros elementos que permitem este alinhamento de obra com tradição. Neste percurso, perspectivas cinematográficas, filosóficas, narrativas, mitológicas e literárias foram utilizadas, com maior ou menor peso, para a construção de pareceres finais.

Espero com esta pesquisa poder contribuir com estudiosos que se voltem à relação entre o cinema e o tema do trágico, como também para uma melhor compreensão tanto do filme como da composição do *western* como gênero

cinematográfico. A seguir, farei uma rápida explicação sobre os capítulos que compõem este trabalho.

Além desta introdução, do capítulo de teoria e método, auto-explicativo, e da conclusão, o trabalho está dividido em três capítulos complementares, cujos pontos de partida distintos (cinema, literatura e filosofia) conduzem, no final, ao enriquecimento e melhor embasamento da interpretação de “Rastros de Ódio” a que nos prestamos a fazer.

O capítulo 3, “Alcance do trágico”, é condicionante dos seguintes. Nele, além da apresentação das concepções de trágico de diversos filósofos, procedemos a uma análise do trágico no filme com base em chaves apresentadas por um autor. É somente a partir da detecção de elementos trágicos (no olhar filosófico) é que se pôde prosseguir na pesquisa.

O capítulo 4, “Arquitetura do trágico” pode ser considerado o núcleo do trabalho. De início, faremos um rápido resumo da trama e a apresentação dos personagens principais. Os demais personagens serão mencionados, quando necessário, na segunda parte do capítulo, que é uma descrição analítica mais extensa e minuciosa do filme, ordenada de acordo com a cronologia interna da obra. Nesta parte, à medida em que reconstruirmos a estória apresentada, tentaremos evidenciar os procedimentos cinematográficos utilizados na construção da narrativa, seus mecanismos e efeitos pretendidos, com especial atenção para aqueles que possam fundamentar a interpretação deste filme como uma obra intrinsecamente ligada ao tema do trágico.

No capítulo 5, “O herói trágico”, partimos de estudos sobre o arquétipo do herói para tecer considerações sobre o personagem Ethan Edwards. Pela constância na

história da literatura e do teatro, o herói trágico tornou-se objeto de estudos que, de certo modo, prescindem dos universos fictícios e focam-se nas suas funções dramáticas e, sobretudo, no seu significado humano. No caso de *Rastros de Ódio*, torna-se imperativo dedicar alguma atenção ao herói, pois seu protagonista é não apenas o personagem central da trama, como também concentra em si mesmo grande parte das tensões e significados que o filme apresenta.

TEORIA E MÉTODO

Este trabalho deve ser entendido, sobretudo, como uma interpretação. Por dois principais motivos. Um, porque caracterizar o filme como trágico pode suscitar uma discussão sobre categorias estéticas e não é um dos objetivos rever estas categorias (tragédia, epopéia) ou investigar as possíveis inter-relações formais entre uma e outra. Apenas queremos explicitar o que de trágico enxergamos no filme e analisar nele como a construção desta atmosfera de expressão de sentidos se dá. Antes de classificar o filme como uma tragédia (clássica, renascentista, moderna etc.), a intenção é fazer uma análise do trágico componente de sua forma (procedimentos da linguagem cinematográfica) e de seu conteúdo (tema, assuntos, trama, ações dos personagens).

Em segundo, compartilhamos do pressuposto de que o filme só se realiza no momento em que é assistido. Só faz sentido quando exibido para um espectador (ou vários). Assim, é sempre uma interpretação o trabalho de analisar. Marcel Martin (1990) também fornece elementos para esta convicção, segundo a qual a multiplicidade de sentidos possíveis de uma narrativa fílmica não deve nunca ser abalada em função de uma interpretação proposta, pois, já que a realidade da tela comporta uma ambigüidade entre o real objetivo e sua imagem fílmica, e é a partir dela mesma que se descortinarão os sentidos possíveis de cada filme quando exibidos para um grupo de espectadores.

A literatura teórica em que se baseou este trabalho está alocada em campos do saber distintos: estudos de cinema, estudos sobre a figura do herói e estudos sobre o trágico. Quanto a isso, duas observações devem preceder qualquer avanço: 1) a bibliografia de cinema é constitui o marco teórico principal. Tem maior influência na motivação, no desenvolvimento e na maioria das conclusões deste trabalho; foi sempre com atenção aos aspectos cinematográfico que conduzi as análises; 2) constitui parte deste trabalho o esforço de, não apenas tornar paralelas as contribuições de cada área, mas também buscar relações teóricas possíveis – contribuições de parte a parte que possam tornar a análise mais densa e rica como as conclusões mais coerentes e pertinentes.

É no corpo do trabalho, nos capítulos seguintes (“Arquitetura do trágico” e “O herói trágico”) que este trabalho de entrelaçamento está exposto – e é baseado neles que se poderá julgar o cumprimento ou não desta tarefa que me impus. Também por isso este capítulo será isentado de refazer este trabalho em profundidade: serão apontadas as direções as quais considere as mais proficuas para construção de relações entre autores de campos tão distintos, até porque, os resultados destas relações constituem, em grande parte, o corpo do estudo. Seria também necessário recorrer com detalhes ao objeto estudado, o que, por fim, consistiria em refazer aqui o percurso dos dois capítulos centrais. Portanto, os pontos de aproximação serão apenas indicados.

Farei a exposição sobre cada uma das diferentes literaturas consultadas em separado, por uma maior clareza. A exposição sobre o trágico será feita em separado, no capítulo posterior, pelo meu entendimento de que ela concentra tanto aspectos teóricos como relativos à obra estudada, e que uma separação resultaria tanto mais trabalhosa como menos elucidativa. Este capítulo servirá tanto à exposição de relações entre a obra

e a filosofia do trágico quanto à fundamentação dos demais capítulos, pois ambos resultam da motivação de investigar a dimensão trágica do filme. Se não fosse constatada a possibilidade de um diálogo entre teorias e obra, não faria sentido prosseguir.

Quanto ao cinema

A base teórico-metodológica deste trabalho funda-se na produção de dois autores: Christian Metz, de quem utilizei a obra *A significação no cinema*, e Marcel Martin, cuja obra *A linguagem cinematográfica* teve papel definitivo já nas decisões primeiras desta pesquisa, cujo resultado agora apresento.

Em primeiro lugar, este trabalho compartilha da noção de que o cinema é portador de uma linguagem específica. Entretanto, considero que entrar na discussão do mérito desta afirmação seria se afastar em demasia do objeto central deste trabalho, até porque os possíveis resultados desta escolha, se enriqueceriam o resultado final, permaneceriam por demais distantes da proposição que esta pesquisa se motiva a cumprir, que é, afinal, análise do trágico no filme *Rastros de Ódio*. Além do mais, é uma segurança considerável apostar numa posição defendida por dois especialistas como Metz e Martin, não apenas pela sua posição intelectual e social, mas pelo nível da argumentação que apresentam a favor desta tese. Pela voz do próprio Metz, que diz ser necessário que se faça uma semiologia do cinema, é possível perceber que as parte dos

especialistas no tema já têm como ponto pacífico a idéia do cinema como uma linguagem, e se dedicam agora a debater sobre as especificidades desta linguagem.

É inescapável, porém, comentar de que modo entende-se o cinema como linguagem e quais as conseqüências práticas (voltadas para o método de análise aqui empreendido) desta asserção.

Assumir o cinema como linguagem é reconhecer nele “inúmeros meios de expressão” (MARTIN, 1990, p. 16), e que não se assemelham à unidades mínimas divisíveis. Os elementos do código cinematográfico estão estritamente ligados àquilo que se pode chamar conteúdo. Metz adverte que estes procedimentos nunca se voltam sobre si mesmo, estando sempre *direccionados* a um objeto. Por “objeto” entende-se aquilo que a câmera foca, pessoa, lugar ou coisa, naturalmente. Mas ampliar este entendimento é quase necessário. As idéias de “tema”, “motivo” ou mesmo “tonalidade” também devem ser aí incluídas como parte desta relação que a câmera constrói. Prefiro falar em expressão e sentido a usar *significado*. Entendo que este termo implica amarrar o procedimento em questão (um *travelling* para frente, por exemplo) ao *elemento diegético* sobre o qual ele se debruça, ao qual atinge, influencia, intensifica ou causa alguma modificação..

Em outras palavras, ao focar um objeto a câmera lança sobre um “modo de olhar” ao tempo em que expressa um sentido contido nesta escolha – no ângulo, no movimento que perfaz, na duração do plano etc. Além de enquadrar, a câmera invoca um sentido: ela (re)coloca o objeto em relação ao filme em todas os seus matizes concebíveis – em relação aos outros elementos captados pela lente, aos personagens, ao

espaço, ao tempo, aos planos, às seqüências, enfim, a todos os elementos, individuais ou em conjunto, dos quais se possa dizer constitutivos do filme (METZ, 2004, p. 89).

Talvez seja preciso esclarecer a oposição entre *expressão* e *significação*. O conceito de *cunhado* pelo esteta francês Mikel Dufrenne e recuperado por Metz é bastante adequado para este trabalho e por isso o adoto. Ele diz: “há *expressão* quando um ‘sentido’ é de algum modo imanente a alguma coisa, emana diretamente dela, confunde-se com a sua própria forma” (METZ, 2004, p. 96). Depois, Metz completa: “a *significação*, pelo contrário, relaciona externamente um significante isolável a um significado que é por sua vez um conceito e não uma coisa (...) Um conceito se *significa*, uma coisa se *expressa*” (METZ, 2004, p. 96).

Martin também faz uma apreciação acerca da especificidade da linguagem do cinema:

Tal originalidade advém essencialmente de sua onipotência figurativa e evocadora, de sua capacidade única e infinita de mostrar o invisível tão bem quanto o visível, de visualizar o pensamento juntamente com o vivido, de lograr a compenetração do sonho e do real, do impulso imaginativo e da prova documental, de ressuscitar o passado e atualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugaz mais pregnância persuasiva do que o espetáculo do cotidiano é capaz de oferecer. (MARTIN, 1990, p. 19).

E também sem negar a influência da lingüística em seu trabalho, define, porque necessário, suas limitações na análise fílmica:

A tentativa de aplicação de uma disciplina científica, a lingüística, a uma atividade de criação artística revelou-se uma tarefa atraente mas perigosa, na medida em que a formulação das leis de produção e da transmissão de sentido não elimina o mistério e o milagre da criação

individual: o próprio Christian Metz reconheceu os limites da pesquisa semiológica neste domínio (MARTIN, 1990, p. 10).

Assim, sem entrar nos detalhes constitutivos da linguagem cinematográfica, temos apresentados dois pressupostos centrais para esta pesquisa, além da justificativa, na análise, de procurar relacionar os conteúdos do filme com a sua forma. Quanto à questão, Metz se questiona sobre a dicotomia entre a “instância da tela (significante)” e a “instância diegética” e assume que esta relação pode ser tomada como “princípio metodológico”. Ele diz: “Falar *diretamente* da diegese nunca possibilitará analisar o filme (...) assim como pretender recortar unidades sem levar em conta o *conjunto* da diegese é trabalhar sobre significantes sem significados, já que narrar é a característica do filme narrativo” (2004, p. 166).

Forma-se assim um interessante paradoxo na concepção de linguagem cinematográfica: se é universal, seu código será sempre impreciso. Assim como as mensagens serão tão diferentes quanto as personalidades dos realizadores, o código também será diverso. Na verdade, é possível dizer que o sentido de uma categoria vai variar em função da outra (a “mensagem” ou o conteúdo varia em função do código: um procedimento pode dar sentido a vários tipos de mensagem diferentes). Uma é o parâmetro da outra. Se o conhecimento sobre os procedimentos é indispensável, ele nunca será suficiente para uma análise completa. Mais que descobrir significados, é melhor buscar analisar o funcionamento e a pertinência do uso de cada procedimento em função da expressão de um sentido. Deste modo, se esta análise se utiliza de noções de semiologia e terminações que remetem à lingüística (as próprias idéias de “linguagem cinematográfica” e “código”), também se aproxima de uma análise estética,

que busque investigar como o trágico é expresso e de que modo esta expressão é cinematograficamente construída.

A este respeito, Metz postula:

A noção de *linguagem cinematográfica* é uma abstração metodológica: nos filmes, a dita linguagem nunca aparece sozinha, mas sempre vinculada a outros sistemas de significação culturais, sociais, estilísticos, perceptivos...” (p. 79, n. 75).

Estes são os dois pressupostos principais: o reconhecimento de uma linguagem, da qual retirei um instrumental para prosseguir na pesquisa, e o esclarecimento acerca da natureza da interpretação – a busca pelo *sentido* feita a partir da conjunção de conteúdo e forma. Resta talvez a necessidade de se fazer um pequeno inventários dos procedimentos aqui citados, a partir de sua nomenclatura, para que o entendimento das citações à obra não encontre problemas. Para isso, utilizei sobretudo a contribuição de Marcel Martin.

O estudo de Martin consiste num levantamento metódico e detalhado dos recursos de significação e expressão de sentido utilizados no cinema. Um estudo tanto estético, com partes semiológicas, quanto histórico.

A começar pelo plano, que pode ser tomado como unidade mínima não-significativa em si do filme, creio que não haja grandes divergências quanto à sua definição técnica. É portanto é este aspecto (o técnico, em detrimento do estético ou mesmo do psicológico) que adotarei. O plano pode ser definido como o pedaço de filme entre duas ligações – fragmento fotográfico que não sofre intervenção do corte. Por extensão, o ato de “cortar” iguala-se à substituição brutal de uma imagem por outra. É apenas um dos tipos de ligação inventariado por Martin (1990), que ainda cita a *fusão*

(uma imagem começa a desaparecer enquanto outra aparece em seu lugar, criando a idéia de que ambas se fundem).

Sobre a cena, ficaremos com a definição de Martin, para quem “a cena é determinada mais particularmente pela unidade de lugar e tempo” (1990). Já a seqüência “é uma noção especificamente cinematográfica: consiste numa sucessão de planos cuja característica principal é a unidade de ação e a unidade orgânica”. Sergei Iutkevitch oferece um complemento a esta definição, ao afirmar que “uma seqüência é definida pela organização rítmica do material filmado” (MARTIN, 1990).

Entretanto, se os planos só possuem sentido dentro do contexto do filme, as imagens só adquirem significação a partir do “confronto com as imagens vizinhas” (MARTIN, 1990, p. 92). Daí deriva a idéia de montagem, que segundo o mesmo autor “é a organização dos planos de um filme em certas condições de ordem e duração” (1990, p. 132). O *Dicionário de Comunicação* de Rabaça e Barbosa (2001) fala ainda da importância criativa da montagem, e cita Sergei Eisenstein, para quem o processo resume-se na “criação de conflito, de oposição dialética, de choque sensível entre uma imagem e a seguinte” (BARBOSA e RABAÇA, 2001, p. 498).

Outro procedimento importante na narrativa de *Rastros de Ódio* é a profundidade de campo. Martin (1990) oferece uma definição derivada da fotografia: “é a zona de nitidez que (para uma focal e um diafragma dados) se estende à frente e atrás do ponto de foco” (MARTIN, 1990, p. 165).

É também importante deixar claro que este não é um estudo de recepção. O que se buscou analisar são os efeitos pretendidos pela arquitetura do filme, os sentidos expressos no modo como foi construído narrativamente, na articulação dos elementos

da linguagem entre si e também com o conteúdo da obra. Portanto, se não posso fazer as vezes de um grupo de espectadores, é possível analisar e descobrir as intenções da obra e seu funcionamento interior.

A recuperação de teorias de grandes teóricos feita por Henri Agel em “Estética do cinema” e principalmente suas definições e posicionamentos quanto aos procedimentos cinematográficos mais significativos também foram aproveitados, ainda que de modo difuso.

A idéia de a cultura cinematográfica também não pode ser descartada nem tampouco subestimada aqui. Ver filmes é talvez o melhor modo de aprender sobre eles. O que se pode chamar de cultura cinematográfica leva, em grande parte, à aprendizagem sobre a linguagem. Esta é, inclusive, uma das bases do livro de Martin: foi através da apreciação de centenas de filmes durante décadas que o autor deu o primeiro passo para a reunião dos procedimentos cinematográficos componentes da linguagem. Não deixa de ser um dos pontos de apoio da análise que aqui apresento a apreciação de diversos filmes, do diretor John Ford e do gênero *western*, sobretudo, mas também do cinema do resto do mundo.

Por fim, quanto ao método, o filme foi dividido em seqüências (uma faixa sintagmática, no entendimento de Metz, que é o resultado da união de planos) e depois se seguiu a ordem dos acontecimentos da trama estabelecida pela cronologia interna da obra (opção que simplifica sem causar prejuízo). Então, procedeu-se da descrição das seqüências para uma análise de sua construção (uso de procedimentos da linguagem cinematográfica), em seguida passando a considerações sobre como se situa aquela cena, plano-seqüência ou seqüência dentro do próprio filme e em relação às imagens

que a antecedem e sucedem (observação da montagem), e, por fim, chegando a observações sobre o sentido pretendido, tudo com vistas a expor o sentido trágico do filme.

Quanto ao herói

São duas as possibilidades primeiras de análise do herói: o herói como personagem e o herói em seu significado mítico. A primeira é atendida pela estética, pela teoria da literatura e pelo estudo da narrativa enquanto tal. Beth Brait afirma, a este respeito, que “o problema da personagem é, antes de tudo, um problema lingüístico, pois a personagem não existe fora das palavras” (1985, p. 11). Entretanto, logo retoma uma posição que em certa medida contraria e amplia esta primeira asserção: “É somente sob esta perspectiva, tentativa de deslindamento do espaço habitado pelas personagens, que poderemos, se útil e se necessário, vasculhar a existência da personagem enquanto representação de uma realidade exterior ao texto” (BRAIT, 1985, p. 11).

Qual a utilidade destas afirmações para o assunto aqui analisado? Primeiro, a noção de que o estudo do personagem deve respeitar o contexto formal a que ele pertence. Seja na literatura ou no cinema, para que a personagem seja construída, caracterizada, valorizada e para que obtenha seu papel na obra, é preciso se utilizar de instrumentos próprios daquela linguagem artística à qual a obra pertence. Numa palavra, o personagem de cinema é também um produto da dialética anteriormente mencionada, o jogo de forças entre a o conteúdo da obra, a estória contada, a trama, e a forma que lhe

dá sentido. Assim, os procedimentos cinematográficos adquirem não só importância narrativa (no sentido de cuidar da ambientação, da fluidez da história, de sua seqüência lógica), mas também atuam na caracterização dos tipos humanos, expondo sua psicologia, seu lado afetivo, seu caráter e sua história.

Com isto, entretanto, não pretendo que a análise do protagonista aqui empreendida vise sua afirmação como modelo humano real – os pareceres a que o submetemos, os pressupostos do seu julgamento, se condizem com a natureza humana, assim o são por conta de uma questão radical comum a todo tipo de arte, qual seja, a finalidade de falar ao gênero humano sobre ele próprio. Sabe-se da existência de diversos de arte voltadas à educação, à correção e ao ensino de valores. A própria tragédia tem importante valor moral, como reconhece Schiller (1964). Portanto, não por ser absurda, mas por não constar dos objetivos deste trabalho, é que excludo esta possibilidade de estudo do herói. Suas atitudes, caráter e psicologia serão analisados tão-somente em virtude dos seus efeitos narrativos, da sua incidência dentro da própria trama e, naturalmente, em relação aos procedimentos cinematográficos que tanto constroem como adensam e expõem estes caracteres.

As considerações sobre o protagonista devem também levar em conta a existência de personagens secundários e terciários, mesmo que pareçam de menor importância. Brait lembra que Bourneuf e Ouellett (1972 *apud* BRAIT, 1985, p. 47) indicam que o jogo de relações entre personagens acaba sendo também uma chave analítica, visto que os personagens acabam também se revelando umas pelas outras.

Do protagonista como personagem central, e dentro ainda da divisão do filme em seqüências, passa-se à sua análise como herói. Para tanto, utilizamos duas

perspectivas que diferem tanto na abrangência quanto na perspectiva: o livro *O herói de mil faces*, de Joseph Campbell, e o volume *O herói*, de Flávio Kothe.

Joseph Campbell, fundado num longo estudo de mitologias, religiões e literaturas de diversas civilizações ao longo da história e com forte apoio psicanalítico, tenta provar que existe um núcleo comum a interligar as histórias que constituíram o imaginário humano desde as sociedades mais primitivas de que se tem notícia. Este tronco original ele nomeou “monomito”.

Seria um desvio inconseqüente iniciar uma crítica ao método, às omissões e principalmente às pretensiosas conclusões a que chega o mitólogo. Do seu livro me servi apenas de algumas formulações sobre a relação dos mitos com o homem, afirmações estas, de todo modo, não-totalizantes, e sobretudo de exemplos textuais de lendas e contos religiosos e literários que ele utiliza para embasar sua posição.

Contra o que afirma Campbell, as histórias podem até não ser as mesmas, mas é inegável que guardem semelhanças – mesmo quando largamente distantes, prefiro crer que não se trata de mera coincidência a presença de elementos simbólicos, de personagens, lições morais, valores e ensinamentos comuns a vários destes imaginários de sociedades tão separadas no tempo e no espaço. A grande contribuição de Campbell é sua sustentação da interligação dos mitos como narrativas que atravessam os séculos e como componentes psicológicos que não conhecem fronteiras culturais.

Este ponto de vista também vale para o problema do herói, o ponto preciso em que este trabalho se conecta ao de Campbell. Sem tentar submeter o filme às formulações do autor, fiz o percurso contrário, utilizando o material deste para ilustrar a compreensão daquele objeto. Assim, a descrição da jornada que o protagonista realiza é

antes analisada de um ponto de vista cinematográfico e narrativo, e somente depois é que se buscou maiores semelhanças com a *jornada do herói* que o autor identifica em diferentes histórias mitológicas e religiosas no correr dos séculos.

Também a aproximação do surgimento do *western* como gênero de cinema é outro ponto de ligação entre Campbell e a figura do herói. De um lado, o personagem do filme, é antes de tudo, um arquétipo do *cowboy* cinematográfico que guarda semelhanças com personagens anteriores e também legou aos filmes posteriores algumas de suas características como modelares. De outro, tem-se a questão mitológica envolvida. Como Davi Arrigucci Jr. (1995) explica, o *western* surge como ilustração de um imaginário gestado num momento histórico específico, do qual se retirou toda uma categoria de mitos e lendas que serviu de matéria para o cinema. Assim, pela necessidade de um estudo mais completo, no capítulo “O herói trágico” foi necessário fazer um esforço de alinhamento destas duas literaturas distintas para que ficasse elucidada a filiação do protagonista à galeria de heróis da literatura clássica como ao panteão de heróis religiosos e históricos desta e de outras culturas.

É preciso deixar claro, entretanto, que insistimos em aproximar o jogo simbólico de *Rastros de Ódio* destes exemplos apresentados pelo autor não para chegar a uma definição de uma linha reta e inatacável de ancestralidade. Acredito sobretudo que ter em mente estas similaridades entre os heróis e seus feitos levam à uma nova ordem de caminhos interpretativos (enriquece a obra) como também retira qualquer sombra de originalidade total do filme, encaixando-o num sistema cultural mais amplo e profundo e talvez revelando pontos de vista que o próprio diretor não imaginou poder serem enxergados dentro da sua obra. De qualquer modo, a figura do realizador não pode ser alvo de importância em demasia: quem fala, afinal, é a obra.

Já Kothe faz uma análise do percurso do herói na literatura buscando uma conexão com o percurso da história. Com forte acento marxista, o a intenção da obra de Kothe pode ser resumida nesta afirmação do autor:

É preciso fazer um percurso contrastivo pelos sistemas constituídos por obras, correntes e épocas, ao longo da história da literatura ocidental, para tentar captar na dominante do percurso do herói a própria dominante do curso da história (KOTHE, 1987, p. 8).

Apesar da diferença radical de entre a intenção deste trabalho e da obra de Kothe, é possível aproveitar a sua contribuição na medida em que ela tenta definir em que termos a figura do herói é importante na estruturação da narrativa. Seu ponto de partida é o entendimento das narrativas como *sistemas*, os quais, em geral, têm na figura do herói a sua *dominante*, isto é, a chave do seu sistema. As dominantes estão presentes em todos os elementos do sistema, mas, concomitantemente, resulta de todos eles (KOTHE, 1987, p. 7). O autor explica ainda que os sistemas podem ser entendidos como “conjuntos de elementos coerentes entre si e distintos do seu meio”, enquanto as dominantes são o seu “o princípio de organização, o governo do sistema, assim como o governo é a dominante do sistema social” (KOTHE, 1987, p. 7). Portanto, “enquanto dominante, o herói é estratégico para decifrar o texto como contexto estruturado verbalmente” (KOTHE, 1987, p. 8).

É baseado nestas observações que procedi a uma análise do herói não apenas como personagem ou figura desgarrada da narrativa, mas sobretudo como sustentáculo desta – perspectiva que ganha enorme dimensão quando se considera o objeto analisado em questão, um filme cuja dicotomia temática central tem maior ressonância na figura do protagonista.

Finalmente, a partir de Kothe foi possível concluir a aproximação do protagonista do filme à figura clássica do herói trágico. Além de compará-lo a outros tipos de herói clássico (sobretudo o épico), o faz relações do significado original deste arquétipo. Uma síntese da exposição está na seguinte sentença:

A tragédia (= ode do bode) se origina de uma cerimônia religiosa em que um bode era sacrificado em favor da comunidade, para expiar-lhe as culpas. O herói trágico é, originariamente, um bode expiatório (KOTHE, 1987, p. 13).

O problema central aqui é realizar uma espécie de árvore histórico-genealógica do herói de *Rastros de Ódio*: expor sua filiação com alguns dos protagonistas heróicos que povoaram a história da humanidade, considerando a literatura clássica e religiões e mitologias e a de diversas partes do mundo como base exemplar e comparativa. Deste modo, o herói será analisado em suas características, sua jornada (transformação e resultados) e no significado do seu gesto final. Ao final deste percurso, acredito, sobressairá um melhor entendimento do personagem, como também será o sentido geral da obra.

ALCANCE DO TRÁGICO

Para Peter Szondi (2004), “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico”. Já Anatol Rosenfeld (1985) chama a atenção para a novidade que constituiu Schiller (posterior a Schelling) ao optar, mesmo conhecendo a obra *do* filósofo grego, por uma filiação a Kant no estudo do trágico desvinculado da forma estética da tragédia (colocação, aliás, de certo modo contradita por Szondi). Importa aqui é perceber estes dois pontos históricos como demarcadores a área teórica à qual se pretende recorrer para a realização deste trabalho: o tema do trágico, e não a forma da tragédia.

No seu *Ensaio sobre o trágico*, Szondi comenta o pensamento de poetas e filósofos alemães sobre o trágico. Uma de suas perguntas-tema é: “em que medida essas concepções [de Schelling, Hegel, Nietzsche e Schopenhauer], apresentam por si mesmas tragédias, ou modelos de tragédias?” (SZONDI, 2004, p.24). O próprio autor vai respondê-la, ao concluir que a filosofia do trágico fornece elementos para uma análise do trágico em obras de arte – apesar de que talvez não tenha fornecido os elementos suficientes para que se chegasse a um conceito universal de trágico. Na leitura de cada autor, deve-se identificar não *o* trágico, mas *um* trágico, aquele concebido por cada filósofo, enfim, a cada qual, sua tragicidade.

Os “modelos de tragédias” sobre os quais ele se questiona são, portanto, resultados teóricos da visão pessoal dos autores sobre o tema. Há algo, porém, que os

reúne sob o mesmo ponto: a estrutura dialética. E é justamente a identificação desta estrutura que serve como chave analítica para as tragédias.

É possível notar esta estrutura, por exemplo, em Hölderlin, para quem o significado da tragédia pode ser mais facilmente compreendido a partir do paradoxo, ou em Solger, segundo quem “tudo pode ser reconhecido no seu oposto” (SZONDI, 2004, p. 46-47), e até Kierkegaard, que assim definiu: “o trágico é a contradição sofredora” (*apud* SZONDI, 2004, p.59).

O autor defende que isso também pode ser reconhecido na *Poética* de Aristóteles, na qual é destacada “especialmente a dialética de ódio e amor, mais uma vez com base em uma reflexão sobre o efeito trágico”. (SZONDI, 2004, p.82). E completa: “a dialética não permanece restrita ao ponto de vista filosófico; ela também é conhecida do ponto de vista dramatúrgico (...) Assim, ela deve valer como critério para as definições do trágico”(2004, p. 83). É com esta afirmação que ele chegará a postular a importância do estudo das tragédias (todas, não só as gregas) para se chegar a um maior entendimento sobre o trágico. Como orientação a este trabalho, ele diz: “a validade da concepção dialética do trágico será reconhecida se for possível considerar até o mais tênue dos momentos da ação, em sua relação com a estrutura trágica, percebendo a obra como um todo sem lacunas” (2004, p. 84-85).

Na sua conclusão, Szondi (2004) afirma que “o trágico é um *modus*, um modo determinado de aniquilamento iminente ou consumado, é justamente o modo dialético. É trágico apenas o declínio que ocorre da unidade dos opostos, a partir da transformação de algo em seu oposto, a partir da auto-divisão. Mas também só é trágico o

desaparecimento de algo que não pode declinar, algo cujo desaparecimento deixa uma ferida incurável” (2004, p. 84-85).

Estes posicionamentos e concepções são suficientes para uma análise do trágico em *Rastros de Ódio*. É também necessário dizer só depois de identificar a presença do trágico na estrutura do filme é que foi possível dar prosseguimento à análise da psicologia do personagem, de suas ações, do sentido geral da obra e dos procedimentos cinematográficos utilizados para sustentar estes elementos. A análise do trágico no filme ao mesmo tempo sustenta, condiciona e torna coerentes os capítulos posteriores.

Análise do trágico em *Rastros de Ódio*

Quando o soldado confederado Ethan Edwards (John Wayne) retorna da Guerra Civil Americana (1861-1865) ao Texas, já se passaram três anos desde a rendição. É para a fazenda de seu irmão, Aaron (Walter Coy), que Ethan se dirige. Lá o encontrará com os filhos Debbie (Natalie Wood/Lana Wood), Lucy (Pipa Scott) e Ben (Robert Lyden), e com a esposa Martha (Dorothy Jordan). Depois do reencontro, Ethan sai com fazendeiros da região para investigar o roubo de gado de um deles. É uma armadilha. Quando retorna, o protagonista encontra a casa de seu irmão em chamas. Não há ninguém: Martha, Aaron e Bem estão mortos; Debbie e Lucy foram levadas. Ethan partirá, junto com Martin Pawley (Jeffrey Hunter), jovem órfão encontrado pelo próprio Ethan e criado como filho por Aaron, e Brad (Harry Carey Jr.), namorado de Lucy, em busca dos seqüestradores. Levará anos até que encontre sua sobrinha, e a retorne ao lar.

A restituição do quadro familiar, contudo, não será suficiente para aplacar o conflito do personagem.

No filme, as relações do protagonista com os personagens principais está permeada de sentimentos dúbios, que ora se resolvem por um processo dialético positivo, eliminando o caráter trágico, ora se perpetuam num sofrimento posterior legado ao herói, que carrega, do início ao fim, a maior parcela de culpa e dor.

Ethan Edwards retorna do lar três anos depois e é justamente sua presença ali que o levará a tomar o lugar do irmão no grupo de cavaleiros. Se permanecesse em casa, como herói, homem incomum, poderia conseguir defender a família do ataque. Conhecedor dos métodos dos índios (também aí mostra-se nele um conflito cultural interior), ele certamente saberia como agir.

Mas Edwards parte. Deste modo, fica claro que ele está enredado num círculo vicioso de partidas e retornos, no qual a cada nova etapa ele perde um pouco mais. Na sua terceira partida, quando sai em busca da sobrinha, cinco anos depois ele terminará retirando o escalpo do seu oponente – o personagem Scar, índio comanche que é seu *duplo*. Não conseguirá mata-lo, pois Martin Pawley havia o feito antes. Assim, mesmo no gesto que supostamente o faria recuperar a sua liberdade, quando parece que torna completa a sua vingança, quando enfim ele tem a chance de apagar da sua vida aquela figura que a ele se opõe mas que dele guarda muitas semelhanças (este aspecto será explorado nos capítulos posteriores), ele se aproxima ainda mais dela, repetindo um gesto (o escalpe) que é próprio da cultura que ele tanto despreza.

Ethan Edwards, portanto, aparece destinado a andar em círculos. Onde quer que vá, para onde quer que fuja ou se afaste, ele encontrará sempre a si mesmo, um homem

marcado por um destino cruel. Como soldado, encontrará a derrota na guerra. Perdeu aí também a esposa. Ao tomar o lugar do irmão, perde a parte da família que lhe restava (os seus pais também foram assassinados por índios, como é indicado por uma lápide). Ao tentar resgatar a sobrinha, percebe que sua ação é entendida por ela menos como uma salvação e mais como um segundo rapto – depois de crescer em meio aos comanches, Debbie os considera sua gente. Assim, é mais uma vez aproximado de Scar.

Cada retorno ao lar ocasiona uma nova partida. E a cada nova partida está a origem de uma nova desgraça. Por ter tido a necessidade de rever a mulher que ama, Ethan Edwards voltou; para protegê-la, partiu uma vez mais, e acabou perdendo-a completamente. É neste labiríntico jogo que se encontra o trágico no filme, precisamente no conflito do personagem, que, por mais que tente mudar de atitude, sempre se vê envolvido na mesma teia. Até mesmo quando do final do filme, quando conclui o seu gesto de restauração familiar, ele permanece afastado daquela nova sociedade. A razão que teria para uma reintegração desaparece no momento mesmo em que desaparece Martha.

Portanto, é num processo dialético que o personagem se encontra preso: cada decisão de enfrentamento do mal o leva a uma nova posição de luta, na qual terá novamente de se bater com aquilo que aparentemente, lhe é oposto, mas internamente se mostra muito próximo dele (a natureza na qual se refugia, apesar de ser um “homem branco”; o chefe indígena Scar). É constante a seqüência de novas tensões a que o personagem se expõe e contra as quais tem de lutar.

As figuras de Martha, Martin e Scar (duplo de Edwards) guardam, também, confrontos internos de forças opostas que, se não podem ser consideradas trágicas, pelo

modo como se resolvem ou aparecem, de algum modo, resignadas, também têm um papel importante na configuração trágica do filme, e serão observadas mais de perto nos capítulos posteriores.

Terminado o filme, permanecem não-resolvidas as duas são as situações principais: o herói continua prisioneiro do seu conflito, apesar de ter atingido um objetivo. E assim também é para o embate histórico simbolizado pela ação dos personagens. A oposição entre os pioneiros e os nativos indígenas e a luta pelo território continua, e cada movimento de uma das duas partes cria um novo cenário que será por elas explorado com o mesmo fim: exterminar o oponente.

ARQUITETURA DO TRÁGICO

Como Alfredo Bosi, suponho que começar pelas palavras talvez não seja coisa vã. A despeito da coerente e sugestiva adaptação ao português, o nome original “The Searchers”, também dá pistas preciosas sobre o filme que intitula. É possível traduzi-lo livremente “os procuradores” ou, num sentido mais adequado, “os perseguidores”, ou ainda, como sugeriu Guido Bilharinho, “os investigadores”. Entretanto, creio que o original é o que melhor enseja este início: afinal, “Rastros de Ódio” é a história de uma busca. ((BILHARINHO, 2001; BOSI, 1992).

Quando o soldado confederado Ethan Edwards (John Wayne) retorna da Guerra Civil Americana (1861-1865) ao Texas, já se passaram três anos desde a rendição. É para a fazenda de seu irmão, Aaron (Walter Coy), que Ethan se dirige. Lá o encontrará com os filhos Debbie (Natalie Wood/Lana Wood), Lucy (Pipa Scott) e Ben (Robert Lyden), e com a esposa Martha (Dorothy Jordan). Depois do reencontro, Ethan sai com fazendeiros da região para investigar o roubo de gado de um deles. É uma armadilha. Quando retorna, o protagonista encontra a casa de seu irmão em chamas. Não há ninguém: Martha, Aaron e Bem estão mortos; Debbie e Lucy foram levadas. Ethan partirá, junto com Martin Pawley (Jeffrey Hunter), jovem órfão encontrado pelo próprio Ethan e criado como filho por Aaron, e Brad (Harry Carey Jr.), namorado de Lucy, em busca dos seqüestradores. Levará anos até que encontre sua sobrinha, e a retorne ao lar.

Prosseguirei agora com uma descrição analítica do filme, uma reconstrução minuciosa dos acontecimentos da trama com observações sobre os procedimentos cinematográficos utilizados para dar forma e sentido à narrativa. Algumas seqüências não serão mencionadas, por considerarmos que sua função seja, sobretudo, responder a necessidades narrativas básicas – seqüência lógica da história, caracterização de personagens, facilitação do entendimento da trama etc. De todo modo, a maior parte das seqüências do filme foi contemplada com observações, o que revela tanto a preocupação de John Ford em fazer de praticamente cada plano uma peça sintética do sentido geral do filme, como seu êxito ao realizá-lo.

A chegada do forasteiro

O filme começa com uma inscrição sob fundo negro: 1868. A inscrição some, e a câmera inicia um movimento para frente: parte do interior escuro de uma casa em direção a uma porta aberta e recorta a sombra de Martha, que permanece debaixo do umbral, contra a imensidão clara da paisagem do Monument Valley¹. Ela leva a mão acima dos olhos para enxergar melhor, sai e avista o vulto de Ethan, à distância, aproximando-se trôpego, lentamente, a cavalo. O animal caminha desanimado. Ethan não demonstra ansiedade em encerrar sua jornada. Parece caminhar porque é impelido a fazê-lo, por inércia e não por ter um destino a alcançar.

¹ O Monument Valley, vale desértico situado numa área pertencente aos índios Navajos, entre os estados do Arizona e de Utah (EUA), tornou-se um espaço mitológico para o cinema, depois de servir como locação para incontáveis filmes de faroeste americanos.

Nesta primeira cena, a câmara se coloca atrás de Martha, dentro da casa. De Martha, só se vê a silhueta ensombreada, enquanto Ethan é mostrado sob o sol abrasante e embaixo do céu azul sem nuvens. Fica ressaltado, pela luz, o contraste entre o interior e o exterior da casa. Há uma oposição flagrante entre os dois ambientes, que se pode entender como a diferença entre o estabelecido e o desgarrado: de um lado, a idéia de lar, que agrega a família, a sensação de pertencimento e a ligação com a terra, a tranqüilidade, a paz de espírito, o propósito na vida; de outro, a imensa paisagem, na qual os olhos se perdem no horizonte, áspera, quente, rochosa, sobre a qual se pode apenas vagar sem encontrar refúgio. Na visão de Tim Dirks, este enquadramento representa também uma separação entre dois mundos: aquele ainda em construção, fruto da ação dos pioneiros, que remete ao assentamento, e um outro, representado pela natureza que se quer conquistar e pontuado pela presença dos nativos indígenas (DIRKS, [s.d]).

Esta representação, aliás, do interior da casa pode suscitar algum mau entendimento, por parecer, a princípio, incoerente. Seria contraditório atribuir um sentido positivo a uma atmosfera que aparece coberta de sombras². Afinal, a noção mais comum que se retira da história do cinema é a de que as sombras servem normalmente à representação do mistério, do suspense, do oculto, daquilo que, enfim, é desconhecido, e por isso mesmo assusta. Marcel Martin arrisca uma explicação para esta convenção histórica acerca da iluminação:

O papel diabólico e misterioso das sombras não estaria fundado na angústia ancestral do homem diante da escuridão? A tela parece devolver à vida todos os mitos milenares da luta do homem contra as trevas e seus mistérios, do eterno confronto entre o bem e o mal” (MARTIN, 1990, p. 60).

² A exceção pode ser encontrada, no contexto da história da literatura, nos contos fantásticos do século XIX. Sugiro consultar CALVINO, 2004.

Entretanto, há uma explicação coerente para esta escolha. Se o exterior colorido, iluminado, amplo parece mais atraente, convidativo, mais afeito a Ethan, é apenas porque a câmera, ao acompanhar o protagonista, nunca se deixa confundir com ele, isto é, seus pontos de vista nunca coincidem, nunca são os mesmos. É importante notar que não é pelos olhos de Ethan que o filme é conduzido; como um narrador invisível e silente, a câmera se detém no protagonista, todavia permanecendo desvincilhada dele. Ethan é acompanhado, estudado, rodeado e invadido pelo olhar perscrutador de Ford, mas nunca é substituído por ele. Seu abandono é tamanho que nem o olhar do diretor lhe faz companhia. Ao espectador, desde o início, são expostos certos limites de observação: é permitido partilhar com alguma reserva os conflitos do personagem, mas nem tudo dele poderá ser conhecido.

Assim, sob a condição de *olhar exterior e independente*, é coerente que a câmera aproxime a triste figura do personagem do espaço desértico do Monument Valley. Seu conflito antecede o início da história – desde o primeiro plano, sua figura cabisbaixa aparece como a trazer um grande peso existencial, uma grande angústia. Ele está, deste modo, *inserido* naquele ambiente – tanto foi o tempo de sua ausência, tantas as provações que passou na guerra (da qual saiu derrotado), que, a um olhar externo, Ethan de fato pertence muito mais àquela interminável paisagem que a qualquer outro lugar.

Caso Ford optasse por inserir nesta primeira seqüência o ponto de vista de Ethan, certamente a visão de Martha a esperá-lo na porta de casa seria colorida e adornada, convidativa como uma miragem no deserto. Não é o caso, entretanto, e a opção por manter a câmera como olhar independente justifica esta oposição entre luz (aridez) e sombra (espaço convidativo). Assim, a casa, por aparecer como um todo

sombrio, não deixa de ser um lugar desejado, sinônimo da possibilidade de algum descanso.

A importância maior, entretanto, desta seqüência de abertura, toda construída em cima da oposição significativa entre luz e sombra, está no efeito de transposição para a tela das condições ideais de apreciação da obra. Em continuidade à explicação sobre os usos e significados das sombras, Martin prossegue com uma pertinente observação que, apesar de genérica, ajuda na compreensão deste processo em *Rastros de Ódio*:

Por outro lado, a preferência dos diretores pelas luzes violentas e as sombras profundas pode ter sua origem no fato de que *se encontram assim recriadas na tela as condições e a ambientação do próprio espetáculo cinematográfico*: obscuridade, fascinação da luz, universo fechado e protetor, este clima maravilhoso e infantil que constitui o meio, essencialmente regressivo (isto é, voltado para a interioridade e a contemplação) da hipnose filmica (MARTIN, 1990, p. 60).

Ademais, o uso deste efeito de recriação do ambiente cinematográfico é um modo de desenvolver a idéia de observação privilegiada sobre o personagem: acima de tudo, é observá-lo que importa. O umbral pelo qual a câmera escapa é uma janela privilegiada para a observação de um homem e de seu mundo interior. Por fim, esta perspectiva é mais um modo de reforçar a idéia de solidão.

Na seqüência, Ethan é recebido pela família do seu irmão Aaron. Além deste e de Martha, seus sobrinhos Debbie, Lucy e Ben vão recebê-lo. A tensão que aflora do momento é denunciada quando Martha dá as boas vindas a Ethan. No momento em que a palavra “home” (“lar” em inglês) é mencionada e o grupo se dirige para a porta de entrada, há uma mudança sutil na música: da melodia suave que acompanhava o reencontro passa-se a um tema mais festivo. Há que se notar que o silêncio entre os temas coincide com a pronúncia palavra. Esta mudança, apesar de curta, é significativa,

pois intensifica o estranhamento de Ethan em relação à idéia de residir em algum lugar, e ter uma família. A palavra “home” parece causar um calafrio em Ethan, mas isto se depreende apenas pela mudança da música. Em seguida, a melodia harmoniosa é retomada, porém o tom de apreensão não é desfeito.

Já dentro, Ethan alegre-se ao ver os sobrinhos, sobretudo Debbie. Estes se retiram de cena e Ethan fica a sós com o irmão e a cunhada. No diálogo que travam, Aaron e Martha estão de frente um para o outro, enquanto Ethan, enquadrado de frente, posiciona-se no meio dos dois. Este plano desenha o triângulo amoroso composto pelos três personagens. Ethan, uma vez mais, é um elemento estranho, deslocado, excluído da relação pela sua ausência prolongada.

Martha se retira, levando o agasalho de Ethan para os fundos. Os dois irmãos ficam sozinhos na tela, a observar a mulher com a mesma expressão de admiração e desejo terno. A similitude de suas expressões, somada à inexplicável ida de Martha à porta de casa no momento mesmo em que Ethan podia ser avistado à distância são pistas sutis que Ford planta durante o filme, e que vão aos poucos formar, em conjunto, a indicação de que no passado (antes da guerra) teria havido um romance entre os dois. Como a seguir a sentença de Jacques Feyder, para quem “o principio do cinema é sugerir” (*apud* MARTIN, 1990, p. 75), Ford conduzirá o filme com um estilo econômico e pleno de sutilezas.

A composição interna dos planos, o posicionamento dos personagens e a cor das vestimentas serão especialmente significativos na seqüência seguinte, o jantar em família. Depois da chegada de Martin Pawley, são utilizados dois planos alternados. Num deles, são mostrados apenas Ethan e Martha, lado a lado. Suas roupas têm o

mesmo tom de azul claro e sugerem uma aproximação entre os dois. Em contraposição, Aaron, Martin e Lucy usam cores próximas do vermelho. Eles são mostrados juntos, na outra ponta da mesa, apartados de Martha e Ethan. Lembramos aqui Jacques Manuel, segundo o qual “toda roupa na tela é figurino, pois, despersonalizando o ator, caracteriza o ‘herói’” (*apud* MARTIN, 1990, p.60-61).

Além de separar os cinco personagens em dois grupos distintos, a alternância destes planos permite fazer inferências a respeito da relação de Ethan com cada um deles. A proximidade de Martha pode ser justificada pela sua relação amorosa anterior, sutilmente sugerida e que permanece anterior à ação. A figura de Aaron é a de um rival, aquele que se casou com a mulher que poderia ser sua. Martin é alvo de ódio por causa da sua descendência indígena, visível na cor da sua pele. Quanto a Lucy, não parece haver nenhuma indisposição de Ethan, apenas a distância que um tio guarda da sobrinha que não viu crescer.

O papel que Debbie assume na seqüência seguinte fornece ao espectador mais pistas sobre o passado de Ethan e, por conseguinte, sobre os conflitos que carrega no presente. Depois do jantar, a menina também aparece vestida de azul e é ela a quem Ethan, ao chegar, destina maior atenção e carinho. Tanto o comportamento do personagem quanto a diferenciação flagrante da cor das roupas são modos utilizados para transmitir um desejo de paternidade de Ethan em relação à garota. Mais importante que dirimir a dúvida – será Debbie filha de Ethan ou ele apenas assim o quer? – é observar como estes elementos adicionam sentido à cena.

A importância destas conclusões está, sobretudo, no fato de que são suscitadas por elementos da linguagem cinematográfica: vestuário, posicionamento dos atores,

planos, enquadramento, montagem. Sobre os cortes, além de servirem para aprofundar a separação entre os personagens, funcionam também como mediadores do diálogo, num uso derivado (e mais elaborado) da técnica de plano e contraplano.

Na seqüência seguinte, aparecem Martha, de pé, e Ethan e Aaron, sentados, todos em volta do fogo. Dois planos são utilizados em alternância, também mediando o diálogo. Primeiro, Ethan e Martha são enquadrados juntos, e mais uma vez pode-se perceber que ambos usam roupas do tom, numa sugestão de união, enquanto Aaron não é mostrado. Quando este interfere na conversa, a câmera enquadra-o por completo e também Ethan, pelas costas, coberto de sombras e só com parte do corpo visível, num ângulo diferente do anterior.

O trabalho da montagem simula aqui um movimento pendular, e formata espaço e tempo obedecendo à tonalidade afetiva e psicológica da cena. Ethan aparece como o vértice do triângulo (amoroso) que se pode visualizar na tela. A alternância dos planos lembra um pêndulo de relógio, e isto podemos interpretar de dois modos não excludentes: 1) como uma simulação do tempo que passou e que acabou por separar Ethan de Martha e 2) como uma representação da divisão interior que Ethan vive, apaixonado pela esposa do seu próprio irmão.

Estes planos são claramente contrastantes, pela presença/ausência da luz sobre o protagonista. Aqui fica claro que não foi a guerra a única razão do tormento de Ethan: o casamento de Martha com seu irmão, na sua ausência, foi também definitivo para o adiamento de sua volta (a guerra termina em 1865, e o filme, que começa com a chegada de Ethan, se passa a partir de 1868).

Depois da conversa, Martha retira-se para o quarto, seguida de Aaron. Ethan sai da casa e senta na escada de entrada, sozinho. De lá, por sobre o ombro, olha para o quarto do irmão. Há um corte para uma câmera subjetiva (a única utilizada em todo o filme) que conduz o olhar do espectador até Aaron, que também entra no quarto e não percebe o olhar do irmão, antes de fechar a porta diante de si. Dirks [s.d.] nota que são duas as portas que separam Ethan de Martha: a porta do seu quarto, que o afastaria da possibilidade do amor carnal, e a porta de casa, que o definiria como um *outsider*. Mais amplo, contudo, é observar que a seqüência funciona como desfecho e síntese em relação às anteriores. Pode-se compreendê-la como o final de um primeiro ciclo, que engloba todo o reencontro de Ethan com a família do irmão. É também sintética porque resume, metaforicamente, a trajetória de vida do protagonista. Uma análise pormenorizada dos movimentos do personagem e da câmera deixa mais clara esta impressão.

É noite, todos foram dormir. Apenas Ethan continua acordado e só, apartado, distante. Estar sozinho ali é um símbolo maior daquilo que ele se tornou. Com a câmera ainda imóvel sobre ele, o personagem volta o olhar para o quarto de Martha, detidamente. Um corte preciso introduz uma perspectiva subjetiva, e o espectador passa a compartilhar o campo de visão de Ethan. Não mais observando suas atitudes, está-se agora no território psicoafetivo. Se o enquadramento anterior remetia ao presente, o corte para esta perspectiva mais íntima, isto é, a aproximação visual que ele proporciona simula um mergulho no interior do personagem, tanto no seu sentimento quanto na sua memória. Não apenas a ver o quarto inacessível, Ethan está a vislumbrar a possibilidade perdida de um passado diferente, em que poderia ser ele o chefe daquela família, o pai daqueles garotos e o dono daquela casa. O gesto mecânico de olhar para trás, concebido

no espaço, torna-se um recurso à reminiscência, uma viagem no tempo protagonizada pela mente.

Assim Ford, numa seqüência de dois planos e que dura apenas alguns segundos, consegue nos informar sobre a trajetória do personagem, e também encerrar este primeiro ciclo dramático do filme. Lançando mão de elementos da linguagem cinematográfica, o diretor caracteriza o conflito vivido pelo protagonista, desde sua origem até o momento presente, que culmina na relação atual (considerado o tempo interior do filme) que ele tem com seus familiares. Além de apresentar Ethan Edwards, dá conta de atualizar as informações sobre seu interior: o que sente, o que viveu antes de chegar ali.

Chegam os cavaleiros

Ocorre aqui uma primeira virada na ação. Um grupo de fazendeiros da região, liderados pelo Reverendo Capitão Samuel Johnson Clayton, chega à casa de Martha. Os homens já lá dentro, Ethan volta à cena vestido de vermelho. Já observado anteriormente, a cor tem um forte papel significativo no filme. É possível que o aspecto evidenciado por esta mudança na roupa – do azul para o vermelho, tom anteriormente usado por Aaron – seja a atitude de Ethan assumir o papel de “homem da casa”. Isso se dá porque o Reverendo convoca Aaron para investigar um roubo de gado, possivelmente cometido por índios, e Ethan decide ir em seu lugar. Também está evidenciada uma vez mais a sua parcela de mártir, aquele que se sacrifica pela família, antes de qualquer um fazê-lo. Estes elementos psicológicos, à medida em que são

evidenciados, alinham-se sob o arquétipo do herói trágico, figura que será analisada com mais profundidade no capítulo seguinte.

Quando todos os homens saem, ficam apenas o Reverendo, Ethan e Martha. Ela vai até o quarto buscar o agasalho de Ethan, e o alisa carinhosamente antes de devolvê-lo. O Reverendo a vê, mas aquilo não lhe surpreende, e ele nada faz ou comenta. Quando os dois vão se despedir, fazem-no próximo ao religioso, e uma motivo harmonioso, que lembra uma marcha nupcial, é tocado. Mais que a sugestão do amor platônico dos dois, o que Ford apresenta é uma viagem ao passado sem o uso de imagens em *flashback* – construção similar à da cena em que Ethan observa o quarto do irmão da varanda da casa. Neste caso, a música atua como condutora desta passagem espaço-temporal: ainda que na tela os três permaneçam dentro de casa, a cena torna-se um símbolo de um passado facilmente imaginável para o espectador. O que se tem é não apenas a sugestão de um romance possível, mas a referência a um romance passado, que de fato aconteceu. Naquele momento tanto o padre, como Ethan e Martha, parecem inelutavelmente envelhecidos, avançados na idade e na vida, vivendo num presente que não cederá à realidade passada, irresgatável. A cena termina quando Ethan se despede de Martha para seguir com os outros homens. O efeito pretendido pela música ainda tem alcance: a imagem de um romance interrompido amplia-se, e também o gesto de despedida e a saída de Ethan pela porta aparecem como símbolo de um acontecimento passado. Ford fornece os elementos suficientes para se supor (quase uma certeza) que Ethan abandonou Martha com uma promessa de casamento, quando partiu para a guerra. Este passado parece corresponder ao fardo que Ethan carrega. A todo tempo ele é acionado e mostrado de diversas formas por Ford. Em termos cinematográficos,

entretanto, o mais importante é perceber que esta afirmação sobre o passado é feita apenas por elementos da linguagem: a música e o enquadramento.

Quando enfim os dois homens saem, Martha continua à porta, repetindo o movimento que dá início ao filme e que é tão importante na composição do personagem: Ethan é um homem que nunca pára em casa, tem a alma inquieta, incomodada por um tormentoso sentimento que não o deixa fixar raízes, que sempre o estimula a seguir, indefinidamente.

Já fora de casa, os cavaleiros partem, Ethan por último. Capturados à distância pela câmera, os irmãos se confundem por usarem a mesma cor na camisa. Isto completa a suposição já notada anteriormente, de que naquele momento Ethan estava assumindo o papel do irmão, como chefe de família. Esta aproximação de personalidades corresponde também à representação do lado terno de Ethan (seu lado mais sombrio será materializado mais à frente no filme, quando da aparição do Chefe Scar (Henry Brandon)). E também volta a idéia da re-encenação do passado, quando Ethan partiu para a guerra. Ford consegue, com uma cena apenas, extrair duas realidades, uma só visível, símbolo de outra, sugerida, projetada, enfim imaginada).

Ethan é mostrado na cena seguinte de costas, sob o cavalo e já a certa distância da casa. É quando aparecem, no canto esquerdo da tela, Martha e Debbie, num aceno final, que Ethan não vê. A família aparece reunida e confirmada pelo enquadramento preciso. Não mais será vista junta. A partir daquele momento, nada mais será o mesmo: Martha será morta e Debbie só voltará a ser vista mais de dez anos depois, crescida no seio da cultura comanche.

A fazenda em chamas

A seqüência da busca pelos ladrões de gado retira seu significado do jogo complementar que Ford faz com a montagem, a música e a locação. Em três planos curtos que se sucedem por fusão, a mudança na música ilustra a mudança de ânimo do grupo, funcionando também como indicativo da passagem de tempo – um tom aventureiro no início substituído por uma música com tema indígena para anunciar a proximidade do destino (e do perigo). A passagem de uma tomada a outra é feita por fusão – uma sobreposição de imagens, em que uma “dissolve-se” para dar lugar a outra. Ambos os expedientes funcionam a favor de uma impressão de tempo arrastado, que é completada pela inesgotabilidade do cenário, tão grandioso quanto monótono. Sobre o efeito, Henri Agel resume o pensamento de Raymond J. Spottiwoode, ao observar que “deve haver estreita relação entre o conteúdo dramático do plano e a montagem, e que a cadência deve proporcionar um elemento de intensidade suplementar ao caráter da imagem” (AGEL, 1957, p. 74).

Outro dos procedimentos mais característicos da linguagem do cinema, o recurso da profundidade de campo é aqui utilizado a fim de inserir os personagens no mundo ao redor – a imensidão do Monument Valley aparece como a *totalidade do mundo*, na qual estão projetados e sub-dimensionados os homens. O bando de cavaleiros recortados contra as imponentes montanhas de pedra avermelhada parece incapaz de obter êxito na jornada que se anuncia.

Nota-se também que a escolha de planos médios nesta seqüência (e, em geral, na maior parte do filme) acaba por valorizar o espaço dramático. Apesar de “Rastros de Ódio” ser um filme-estudo sobre a interioridade humana, são poucos os planos

próximos que se tem de Ethan; Ford prefere manter-se fiel ao gênero *western* e privilegiar o uso dos planos gerais, em detrimento dos closes, entretanto retirando daqueles os efeitos mesmos que o espectador de cinema se acostumou a ver representado por estes. Logo adiante discutirei mais detidamente o uso do *close-up* em duas cenas do filme.

A seguir, os cavaleiros encontram alguns animais mortos e decidem voltar. Examinam as lanças cravadas no gado e percebem ter caído numa armadilha de comanches. Com os homens afastados das casas, a situação é propícia para um “ataque assassino”, nas palavras de Ethan. Os homens partem, mas ele precisa dar descanso ao cavalo e fica para trás. Aí então a câmera se movimenta e enquadra seu rosto, que domina, por um instante, a tela: seu olhar, direcionado para o alto, transmite uma dúvida angustiada, um temor irrefreável e crescente. Está ali, mas por sua imaginação perpassam os maiores temores. Em um momento premonitório, Ethan parece adivinhar a catástrofe inevitável. Há que se notar que este é o segundo momento “sensitivo” do filme, e liga-se estritamente a cena de abertura, em que Martha sai de casa e avista Ethan chegando de longe. Se antes se tratava de um reencontro, agora é o adeus definitivo. A música uma vez mais exerce papel fundamental, com um violino em tom agudo e melancólico confirmando que o temível, de fato, aconteceu.

É a partir do enquadramento do olhar que a câmera transporta o espectador para a fazenda de Aaron. Com um movimento lento, a câmera mergulha na mente do personagem e a mudança de espaço é enfim realizada. A música resiste ao corte entre as imagens e penetra no plano de Aaron chegando à porta de casa. É através do seu tom melancólico que esta viagem espaço-temporal é feita.

Parado à porta, Aaron pode observar que o dia está cedendo. Aquele será o último pôr-do-sol visto por ele, Lucy e Martha. Uma luz vermelho-abrasivo domina a cena, envolvendo toda a casa. Da luz do sol Ford faz um símbolo da tragédia, o prenúncio cromático da carnificina que está próxima. Há um silêncio inquietante e anormal nos arredores. Aaron e Martha logo percebem o cessar dos chiados dos pequenos animais. Algo oculto se aproxima. As janelas da casa são fechadas. Martha tenta dissimular seu temor, mas Lucy finalmente percebe que a família está prestes a ser atacada e dá um grito ensurdecedor. Com um zoom, a câmera se aproxima rapidamente do seu rosto, penetrando no âmago do seu sentimento de horror e desespero. É aquilo que a personagem sente, aquilo que expressa que interessa ao diretor. Este mergulho virtual que fazemos no interior da personagem é um indicativo da atenção de Ford à manifestação dos sentimentos no homem, sobretudo quando este se defronta com um destino terrível e inexorável. Antes de uma reflexão sobre o lado psicológico e afetivo do ser humano, protagonizada pelos personagens e seus discursos, importa aqui a versão humanizada, manifesta, enfim, *materializada* dos sentimentos.

Depois do grito profundo de Lucy, Martha e Aaron pouco têm a fazer senão tentar salvar Debbie, a caçula. A menina tenta se esconder nos fundos da casa, ao lado do túmulo da avó. Não à toa: é neste pequeno monumento à lembrança de um morto que Debbie será encontrada e raptada por um índio comanche, o Chefê Scar. A seqüência se encerra com uma elipse notável: uma grande sombra encobre a garota e há um corte para o rosto assustador de Scar. Depois de encará-la em silêncio, o índio ergue um apito e o assopra, emitindo um sinal agudo e alto.

É indiscutível que a elipse torna mais efetivo o envolvimento do espectador na cena. É dele a responsabilidade de construir, imaginar aquilo que não foi mostrado. Vale recuperar parte do pensamento de Martin sobre este procedimento:

Quem pode mais, pode menos. A elipse deve cortar sem contudo emascular. Sua vocação não é tanto suprimir os tempos fracos e os momentos vazios quanto sugerir o *sólido* e o *pleno*, deixando fora de cena (fora do jogo) o que a mente do espectador pode suprir sem dificuldades”.(MARTIN, 1990, p. 85).

O ponto de vista dominante no filme, deste modo, alinha-se ao ponto de vista de Ethan, sem entretanto confundir-se com ele: nem espectador nem personagem presenciam o ataque, mas àquele é dada a possibilidade de compartilhar a profunda angústia porque passa o protagonista. Este é, a meu ver, um dos resultados do uso da elipse. Mais importante, contudo, é perceber que Ford insiste nas repercussões humanas dos eventos trágicos da trama – optando por não mostrá-los ao espectador, transmite a idéia de que o impacto e o significado estão *sublimados* diretamente na mente dos personagens. Mais do que assistir ao massacre, importa perceber o efeito que ele vai ter para Ethan Edwards e Martin Pawley.

Este pensamento se comprova e amplia na seqüência seguinte, quando Ethan e Martin (que acompanhou os cavaleiros, mas ficou pelo caminho) deparam-se com o mais temível: a fazenda de Aaron foi o alvo escolhido pelos comanches. Ethan chega a cavalo, acompanhado de Mose Harper (Hank Worden). De uma colina, avista a fazenda consumida pelo fogo. O personagem é mostrado num leve contra-plongée, dentro de um plano curto (apenas dois segundos) e silencioso. Este dá lugar a um plano subjetivo, acompanhado da entrada retumbante da música, um contraponto preciso, que trabalha pelo adensamento da tonalidade da cena – o tema concentra tanto o horror

surpreendente quando a crescente melancolia que invade e domina subitamente o personagem.

A construção desta seqüência guarda um efeito e um sentido, ambos importantes para a compreensão do filme. O primeiro é o efeito de simulação da sensação de Ethan: a música suspensa pode ser definida como a ilustração sonora do choque que ele sofre ao avistar a casa em chamas. É como se ele prendesse a respiração por um instante. Naquele momento, tudo ao seu redor perde o sentido para ele. O tempo parece ser interrompido, e Ethan lança um olhar inconsolável que mistura descrença e profunda dor.

As seguintes anotações de Balasz servem como chave para a exploração da impressão de suspensão temporal realizada neste momento:

A expressão da fisionomia é completa e compreensível em si mesma, e em consequência não temos de concebê-la como existente no espaço e no tempo... Nossa consciência do espaço é abolida e nos encontramos em outra dimensão, a da fisionomia... (AGEL, 1957, p. 50).

A esta “dimensão interior” também é levado o espectador de “Rastros de Ódio”. No momento em que é enquadrado sozinho na tela, o rosto de Ethan Edwards adquire tamanha gravidade que tudo ao redor parece perder importância e diminuir o ritmo. É tão intenso efeito que surge da combinação entre o ângulo da câmera, a música e a expressão do ator que o espectador é tragado para o interior do personagem, e toda a relação espaço-temporal construída ao longo do filme é destituída em virtude dos acontecimentos afetivos ali simbolizados.

Deste ponto entramos no sentido da seqüência: a decisão de mostrar antes a figura de Ethan e depois aquilo que ele vê não é apenas um artifício para infundir ritmo

(pela criação de um rápido momento de suspense e a tensão na cena). O que se vê aí é a importância cabal do personagem dentro do filme. Mais que um protagonista, ele é o depositário de todo o jogo emocional (e por extensão, dramático) do filme: o ódio, a dor, o sacrifício, a tragédia. Tudo está concentrado na sua figura. O seu rosto recortado contra o céu azul é tanto uma expressão de dor inumana quanto a demonstração de que, naquele instante, houve um deslocamento do plano da realidade. Não mais está se tratando do mundo exterior, e sim do interior do personagem. O silêncio fugaz seguido da música que arrebenta (quando entra em cena a imagem da casa em chamas) é a representação estritamente cinematográfica (via montagem e música) das emoções que o percorrem.

Ao lado da elipse já citada, do primeiro e do último planos, esta seqüência é sem dúvida de suma importância para o filme. Não apenas seu paroxismo dramático, não apenas mais um ponto de virada na ação, é talvez o golpe final que irá transformar Ethan pelos mais de dez anos pelos quais a ação prossegue. Também a partir dela pode-se notar como a escolha de um procedimento (por ordinário que seja) para transmissão de sentido tem incidência sobre o todo significativo que é o filme. A rigidez com que Ford filmou esta seqüência e o impacto dela sublinham inegavelmente o poder afetivo que ela exercerá sobre a psicologia do protagonista. É necessário, portanto, proceder com uma análise mais cuidadosa dos seus mecanismos de produção de sentido e do efeito pretendido junto ao espectador e também em relação ao desenrolar da trama.

O primeiro plano dura apenas dois segundos. No rosto do personagem pode-se imaginar o desfile de uma série de sensações – a dor, a lembrança, a saudade e enfim a crença no horror. É um tempo curto, mas cuja profundidade da imagem faz parecer interminável e angustiante.

Como já anotado acima, a passagem do plano do rosto para o plano da casa é retumbante, vai do silêncio incrédulo ao estrondo musical arrasador. A opção pelo corte entre as cenas é significativa, e por merecer uma análise mais cuidadosa, acho interessante recuperar algumas observações de Martin sobre a função espacial que desempenham os cortes no cinema. A propósito de “No tempo das diligências”, outro filme de Ford, o autor utiliza como exemplo uma cena em que uma panorâmica leva ao espectador a noção de espaço entre dois grupos de personagens separados na tela e que mais tarde se enfrentarão. O autor frisa que este movimento de câmera não é necessário à fluidez narrativa – isto é, poderia ser substituído por procedimentos mais ordinários de montagem. Entretanto, a escolha pela panorâmica muda por completo o efeito da cena: o movimento “cria um certo *suspense*” e sugere “a ligação dos dois grupos antagônicos no curso fatal dos acontecimentos”. O autor completa dizendo que o movimento de câmera “torna [a cena] mais densa, ao conferir ao espaço uma presença sensível (o que não faz a montagem, que decupa o espaço), a íntima coexistência dos seres na totalidade” (MARTIN, 1990, p. 162).

Note-se que esta cena guarda semelhanças espaciais com a seqüência de “Rastros de Ódio” que por ora analisamos: em ambas, um personagem observa um ponto que se localiza muito abaixo dele e é só através de procedimentos da linguagem (no primeiro caso, a panorâmica, e no segundo, a montagem) que o espectador se dará conta da relação espacial entre eles. Para uma melhor compreensão e esclarecimento, decidi aplicar à seqüência que por ora analisamos este mesmo exercício de recriação realizado por Martin.

Se, segundo o autor, o movimento de câmera “restitui a presença indivisa do mundo, o entrelaçamento dos destinos, sua fusão no determinismo universal”

(MARTIN, 1990, p. 163), a opção pela montagem em *Rastros de Ódio* não poderia ser mais correta quando se pretendia construir o sentido oposto, isto é, o de separação irreconciliável.

Ao optar por dividir a cena em cortes, a distância física entre Ethan e a casa, cuja noção espacial é logo compartilhada com o espectador, assume também um caráter de distancia afetiva e, por que não, moral. Separar as imagens interpondo um corte, uma interrupção (que uma panorâmica, por exemplo, prescindiria), só acentua o efeito de distanciamento irrecuperável entre o personagem e seu passado. Nas contrações do rosto de John Wayne podem ser lidas tanto sinais de dor pela perda como sinais de culpa – já que ele, um herói por vocação, não estava lá para evitar a catástrofe. É este o sentido preciso da escolha de Ford pela divisão da cena em três: acentuar que um obstáculo intransponível acaba de se colocar entre o personagem e o seu passado. A morte acaba de levar seus entes queridos e já não há nada que ele possa fazer. O espaço aí decupado é necessário à criação da noção de distância. A casa e Ethan estão irremediavelmente apartados – a casa e tudo que ela representa: a tranquilidade, o afeto, a família. Se uma panorâmica indicaria a ligação ainda persistente entre personagem e objeto, Ford opta pela quebra irreparável de todos os laços. O que resta, parece querer dizer, é um grande abismo.

Tão forte é o choque entre estas duas imagens seqüenciadas (o rosto e os destroços em chamas) que é mesmo possível falar numa intenção de *materialização do acontecimento fictício*, cujo efeito pretendido é sem dúvida a transferência (sem concessões ou perdas) para o espectador do sentimento do personagem diante da tragédia.

Também é necessário notar que os efeitos da montagem influem até na caracterização do uso da câmera subjetiva neste momento. Apesar de Ford dar a entender que a imagem da casa em chamas é dada do modo mesmo como Ethan a vê, isto é, que se trata de uma imagem formatada pelo olhar do personagem, não é possível aplicar sobre ela alguma idéia de proximidade. O que quero dizer é que mesmo observada do ponto de vista do personagem, a imagem permanece a uma distância invencível deste – e esta distância assume características psicológico-afetivas assim como a imagem em si torna-se símbolo da tragédia pessoal porque passa o protagonista. Eis a estreita ligação entre a representação do espaço (através da profundidade de campo) e sua repercussão no filme.

Do plano geral da fazenda há um corte que leva a atenção de volta a Ethan. A angulação da câmera é a mesma. O plano dura o dobro do anterior (cerca de quatro segundos) e o rosto de Ethan aparece mais contrito, como se ainda não cresse naquilo que vê. O tema musical atroante continua, ao fundo.

Da visão subjetiva volta-se ao plano do rosto de Ethan. A câmera é posicionada no mesmo ângulo, um contra-plongée que, ao contrário do seu uso comum no cinema, não é utilizado para dignificar o personagem, mas antes para isolá-lo, elevando-o a uma altura estritamente solitária. Este segundo plano, apesar de tecnicamente igual ao plano anterior, difere dele totalmente pela expressão empregada por John Wayne - do susto, passa-se à uma contração de dor angustiada. Ethan parece agora dar-se conta de que seus olhos não o enganam. A volta súbita ao seu rosto, este segundo choque de imagens leva à impressão de uma *sublimação de conteúdo*: toda a magnitude terrível da visão anterior parece desviar sua força para o interior do personagem. O efeito de intercalação destes planos é o despejo de todo o horror causado pelo segundo diretamente na mente

do protagonista, e a escolha por um primeiro plano do seu rosto contrito não só confirmasse isso como apresentasse o resultado desta operação.

Sobre a simbologia do rosto no cinema, Martin afirma não ter dúvidas de que “é esse tipo de plano [o close] que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior” (MARTIN, 1990, p. 39). Bela Balasz dedicou muitas páginas ao tema, lembra Henri Agel ao citá-lo: “Não vemos uma figura de carne e osso, mas uma expressão... Vemos emoções, humores, intenções, pensamentos” (AGEL, 1957, p. 50).

Os planos são iguais na angulação e enquadramento, mas guardam sentidos complementares e diferem na duração. Interpreto a decupagem em três partes desiguais (close em Ethan, câmera subjetiva, close novamente) como uma tentativa (bem-sucedida) de adensamento do efeito, assim como uma escolha fiel ao objetivo primeiro da câmera em todo o filme: a captação do sensível, o estudo da natureza do protagonista e das modificações que sofre.

De volta a ação, vemos Ethan então sair em disparada, sob o cavalo, em direção à fazenda. Quando sai de cena, há um corte para Martin, que aparece no meio da tela, sozinho e desesperado. A música acompanha sua aparição. Captado num plano americano, contra um céu azul e montanhas ao fundo, a figura de Martin compartilha da mesma surpresa aterrorizada que também abateu Ethan Edwards apenas alguns momentos antes.

Ao chegar, Ethan grita por Martha. Encontra apenas seu vestido, sujo e rasgado, e aproxima-se do que restou da entrada de um cômodo da casa. Depois de um corte, a perspectiva é invertida, a câmera transporta-se para dentro do cômodo escuro e mostra Ethan, coberto de sombras, contra a luz, aproximar-se da porta. É um enquadramento

muito semelhante ao plano final do filme, tecnicamente, e que dele também se aproxima pela sensação de solidão que ele exprime.

Dirks fortalece a face humanizada do personagem ao notar o vestido como um símbolo do motivo da vingança de Ethan contra os comanches, sobretudo contra o chefe Scar. Para o autor, o vestido rasgado é um modo perverso de expressar a frustração sexual de Ethan (esta perspectiva liga-se aos beijos “castos” que Ethan dá em Martha). Assim, ele defende que a motivação central da busca do personagem é uma vingança pela violação sexual de Martha, um sacrifício muito mais pessoal do que heróico. Entretanto, a observação é bastante pertinente, e o próprio autor vai reforçá-la mais à frente, reconhecendo no escalpo que Ethan retira de Scar um ato de “castração simbólica” (DIRKS, [s.d.]).

A seqüência termina quando Ethan encontra um cobertor e uma boneca, pistas que lhe dão a certeza de que além de assassinato houve um seqüestro, cujos responsáveis não fizeram questão de se identificar.

Esta é uma seqüência central para a trama e para este trabalho. É a comprovação de que a reflexão sobre o trágico deve acompanhar a reflexão sobre este filme. A dimensão trágica da obra aqui se equipara à sua dimensão humana – representada, sobretudo, pela figura de Ethan Edwards.

A segunda jornada

Farei um breve resumo das seqüências subseqüentes. Ethan interrompe o funeral e sai acompanhado de Martin, Brad, o Reverendo e um grupo de fazendeiros da vizinhança, em busca dos autores do massacre. No caminho, encontram um cadáver comanche, e Ethan acerta dois tiros nos olhos. Ele explica que segundo a crença comanche, com os olhos feridos aquele índio jamais poderá entrar na terra dos mortos, e será obrigado a vagar na terra eternamente.

Obviamente, este é um modo que Ford encontra para falar do próprio Ethan, um *outsider*, igualmente condenado a vagar sem descanso por conta de um destino inexorável. Depois de partirem, em pouco tempo o grupo de cavaleiros será cercado e perseguidos por comanches, mas conseguirão escapar atravessando um rio.

Neste momento, o rio está no centro de um jogo de cena interessante, que aproxima e afasta Ethan Edwards dos índios, dividindo a tela. Percebe-se tanto o seu isolamento quanto suas semelhanças com os comanches. Posicionada a câmara no alto, na margem ocupada pelos cavaleiros, de modo a enquadrar Ethan por trás e sem perder os índios na margem oposta, vê-se que os movimentos que o grupo inimigo e Ethan descrevem são os mesmos, apesar de seguirem em direções opostas. Enquanto os índios recuam e saem da tela “por cima”, Ethan quer separar-se do seu grupo e seguir sozinho, “por baixo”. Além desta aproximação de opostos, o movimento serve para concentrar a ação no conflito entre as duas partes.

Com um dos homens ferido a bala, o grupo tem de retornar. Brad e Martin recusam-se a abandonar Ethan e o seguem, motivados, sobretudo, pelos laços que guardam com as duas jovens seqüestradas. O três são filmados juntos, num plongée altíssimo que capta o imenso paredão de pedra vermelha ao fundo, acompanhado de

uma música solene. O deserto aqui é símbolo das dificuldades que terão de enfrentar, da magnitude da tarefa que assumiram. Ford parece dizer que ali realmente começa a grande jornada de Ethan – a jornada do herói e sua grande transformação.

O recurso da elipse é mais uma vez utilizada quando Ethan separa-se do grupo e retorna, visivelmente transtornado. Só depois ele irá revelar que encontrou o corpo de Lucy e o enterrou com as próprias mãos. Nada disso é mostrado, e resta ao espectador apenas notar o abatimento crescente do protagonista. Entretanto, é Brad quem irá sofrer os maiores efeitos da morte de Lucy. Desesperado, o jovem corre em direção a um acampamento de Comanches que estava sendo observado pelo seu grupo. Martin tenta segui-lo, mas Ethan o impede. Tiros são ouvidos e Brad é morto.

Outra vez, uma elipse, desta vez no espaço. Na tela, permanecem Ethan e Martin, e o som de tiros distantes. A expectativa dos dois aos poucos dará lugar a uma expressão de gravidade e desapontamento. Ethan começa inclusive erguer a mão em direção a Martin, mas logo interrompe o gesto: é neste detalhe que a atenção se fixará, e é a partir dele, que o espectador saberá que Brad foi aniquilado. O enquadramento (em plano americano) intensifica a expressão de impotência – os personagens aparecem como que aprisionados pelos limites da tela. Também aqui se pode notar que, no caso das elipses, se o fato (espacial, temporal, narrativo etc.) é visualmente sublimado, é escondido do espectador, seu sentido e ressonância permanecem. É o caso do que Noël Burch chama de “os dois espaços do cinema” (BURCH, 1973, p. 27). Utilizando como exemplo o filme “Nana” (1926), de Jean Renoir, o autor inicia uma reflexão sobre as relações entre o aquilo que é mostrado (som ou imagem) e aquilo que se supõe existir para além da tela, e iguala a importância destes dois espaços na percepção estética do filme (BURCH, 1973, p. 28).

Sobretudo, a imagem dos dois na também informa que dali para frente as coisas entre os dois começarão a mudar. Ethan oscilará entre a raiva e a compreensão, enquanto Martin se tornará mais corajoso e revoltado.

Ethan e Martin continuam a vagar. O correr do tempo é indicado pela mudança que as estações do ano causam na paisagem. Os dois encontram um grupo de búfalos, o que faz com que a ira de Ethan aflore. Ele atira sem parar nos animais, que simbolizam a fatura e a vitória sobre as dificuldades que os índios representam. São, também, um símbolo da natureza indomada – e remetem ao povo comanche, que além de utiliza-los como alimento, escalpelavam os animais para fabricar chapéus para seus guerreiros. Aqui fica claro que Ethan não arrefeceu em seu desejo de vingança e que sua busca é, na verdade, interior. Sem esperança de encontrar Debbie, ele simplesmente age para atenuar a sua dor.

A fusão de planos continua seu trabalho de tornar o tempo do filme arrastado e denso. A propósito deste efeito, Martin arrisca dizer que “a intuição da duração [do filme] depende da maneira como o espectador é afetado pela tonalidade dramática da ação”. Assim, a “densidade e intensidade” (MARTIN, 1990, p. 273) dos acontecimentos afetam muito mais a impressão de tempo do espectador do que meramente a quantidade de coisas que acontece. O elemento temporal adquire aqui, portanto, valor estético – no caso, atua como acumulador de tensão e angústia. Se o espectador não sente a passagem dos anos, isto é, não compartilha do tempo da ação, é perceptível a intenção da obra de imprimir-lhe a angústia acumulada no personagem.

Mais adiante, a dupla vai encontrar um grupo de soldados que devastou uma aldeia de índios (uma prova do tipo de ação “civilizatória” protagonizada pelo exército americano) e que conseguiu recuperar alguns reféns.

Ethan vai até o abrigo militar e procura por Debbie, em vão. Encontra apenas duas meninas e uma mulher, as três entre a catatonia e a loucura. Esta última recebe um olhar furioso de Ethan, um olhar muito significativo.

Para traduzir todo o ódio do personagem diante de uma mulher que poderia ser a sua sobrinha, um zoom aproxima a câmera do rosto do personagem: sobre os olhos está uma faixa de luz, enquanto todo o resto está coberto com a sombra do chapéu. Este movimento em direção ao personagem parece carregar, transpor aquela figura para dentro da sua mente. O zoom, numa metáfora física, empurra a figura da mulher em direção aos olhos abrasivos de Ethan, aproxima-os de modo a explicitar o sentimento de repulsa ali existente. Pode-se falar mesmo numa materialização do ódio. Ao mesmo tempo, quando cessa a aproximação do foco, vemos Ethan apertar os olhos, reflexivamente, antes de a cena mudar. Este pequeno detalhe revela que o zoom tem, além do efeito afetivo, intensificador da raiva, um papel na temporalidade da cena. O close nos olhos aniquila o espaço, e o mundo mental de Ethan domina a tela. A observação da mulher leva-o a imaginar como estará Debbie – fatalmente, ele considera que aquela poderia ser ela. Com este efeito de câmera, o espectador é aproximado do personagem e partilha do seu conteúdo mental – participa da projeção que ele faz, da imaginação do seu futuro encontro com Debbie. O efeito é tão preciso que é possível mesmo adivinhar qual será a reação de Ethan quando encontrar a sobrinha depois de anos vivendo entre índios.

Os dois passam mais alguns meses vagando, até finalmente encontrarem um homem que pode levá-los ao Chefe Scar.

O encontro entre os três é construído da seguinte forma: a câmera, em planos americanos seqüenciais, enquadra-os um de cada vez, em planos de igual duração. Aqui não ficam dúvidas quanto à intenção de identificar Scar como uma parte de Ethan. São diversas as semelhanças: Ethan fala a língua comanche, enquanto Scar fala inglês; ambos agem por vingança – Ethan em busca de Debbie, Scar para vingar a morte de seus filhos por “homens brancos”. Os dois estão igualmente presentes no passado de Martin – foi Scar quem assassinou os pais do jovem (Ethan reconhece os escalpos na sua tenda) e foi Ethan quem o salvou da morte. Por fim, inescapável notar que o chefe comanche traz no nome o símbolo da marca indelével e dolorosa que Ethan Edwards carrega durante a vida: “scar”, traduzido do inglês, significa “cicatriz”.

Desta observação, é possível avançar na investigação do caráter psicológico dominante no filme. Se Scar é o lado sombrio de Ethan, sua metade caçadora e cruel, note-se que Martin aparece como contraponto a este lado violento. Ele é, de certo modo, o oposto de Scar. Representa uma atitude mais comedida, um apoio reflexivo, a diferença racional e emocional. Visto deste modo, é possível estender este mapeamento simbólico aos personagens centrais da trama – Martha, Scar, Martin, Mose e o Reverendo adquirem formas correspondentes da personalidade de Ethan. Seu lado terno e apaixonado estaria centrado em Martha; Mose, espécie de fiel escudeiro, representaria a sabedoria de Ethan, sua competência e seu lado cômico, evidenciado em algumas cenas divertidas do filme. Por fim o Reverendo Clayton, Capitão do exército do Estado Soberano do Texas, representaria a causa política que Ethan recusa-se a abraçar – pois fazê-lo seria admitir a sua derrota na guerra.

É como se Ford desse vida a cada aspecto da personalidade do protagonista, evidenciasse-os em diferentes personagens a fim de, no contato com o próprio Ethan, ressaltá-los e fazer do herói uma criação mais humanizada, mais factível e mais intensa. Isto será analisado de modo mais detido no capítulo seguinte.

Depois de enfrentar os comanches por duas vezes, sem sucesso, Martin e Ethan retornam à casa de Lars Jorgensen, pai de Laurie, jovem com quem Martin tem um romance. Lá recebem a notícia, junto com outros soldados confederados, de que Scar e seu grupo estariam próximos. Martin se oferece para tentar resgatar Debbie antes do ataque, e ao encontrar Scar na sua tenda, mata-o. Quando a cavalaria chega, a Ethan resta apenas um último ato: retirar o escalpo de seu inimigo. Esta é, para Dirks, um ato libertador para Ethan:

The scalping is the single-most savage act in the film, a senseless atrocity worse than any other committed by the Indians. It again illustrates Ethan's alignment with Indian ways. By mutilating Scar, a symbolic castration, Ethan is able to destroy his own unacceptable impulses, seek reconciliations with Debbie, and bring her home alive" (DIRKS, [s.d.]).

Derrotados os índios, Ethan corre para encontrar Debbie. Diante da garota ele ainda hesita, faz menção de tirar a sua vida, mas muda de atitude, ergue-a nos braços e rumo para casa.

O final pode ser feliz para a garota, mas pouca coisa mudou na vida do protagonista. É isso que nos mostra a cena final de "Rastros de Ódio". De volta à fazenda dos Jorgensen, onde Laurie aguarda para tornar-se esposa de Martin Pawley, Ethan vê todos entrarem na casa. A câmera, uma vez mais, está coberta de sombras, posicionada no interior da construção. Todos entram, menos Ethan. Ele permanece do lado de fora, chega até o umbral da porta, pára por um instante, como a refletir, mas não

entra. Volta-se sobre si mesmo e caminha trôpego, devagar e sem direção, afastando-se da casa. Este jogo de luz e sombra remete diretamente ao utilizado na abertura do filme. O sentido de solidão aparece aqui reforçado pelo momento de indecisão do personagem. É sutil, mas percebe-se que por um instante, ele tende a se juntar aos outros, mas desiste. Sua missão foi cumprida, sua vingança, efetuada, mas a tragédia que carrega dentro de si não poderá ser apagada, nem compartilhada com ninguém. Ethan continua um solitário, um desgarrado, um homem sem terra, um *outsider* que, como o índio morto, vagará eternamente, sem descanso.

O HERÓI TRÁGICO

O homem fordiano

Por sua enorme filmografia (145 filmes como diretor) e pela complexidade de alguns filmes, um trabalho de comparação entre os personagens criados por John Ford seria profícuo. Um levantamento de características comuns certamente resultaria numa base para o estudo do personagem no western como um todo – afinal, é largamente

reconhecida a influência de Ford na fundação, desenvolvimento e consolidação do gênero no cinema. Foi neste sentido, inclusive, que o jornalista e crítico de cinema Sérgio Augusto criou o termo “homo fordianus” (AUGUSTO, 1995c) para reunir algumas das características constantes destes personagens. Em sua maioria, anota o crítico, eles são solitários, isolados, excluídos da sociedade por seu apego a determinados princípios e a um quase fanático senso de dever. São assim Tom Doniphon (John Wayne), de “O homem que matou o facínora” (1962) e Dr. D. R. Cartwright (Anne Bancroft) de “Sete mulheres” (1966), além de, é claro, Ethan Edwards. “Algo messiânico”, completa o crítico, “acredita que pode purificar o mundo, reparar danos, curar doenças, restaurar honra, vingar crimes, aperfeiçoar a lei e impor ideais” (AUGUSTO, 1995c). O homem fordiano é o autêntico homem do velho oeste.

Edwards, porém, é um caso especial. Inegavelmente possui muitas destas características – Tim Dirks, em sua pequena exegese sobre o filme, definiu-o como “a tragic, lonely, morally ambiguous figure perennially doomed to be an outsider” (DIRKS, [s.d.]) –, mas vai além. Se no começo Edwards aparece, como vindo do nada, acompanhado apenas do seu cavalo, ao final do filme ele continua incapaz de se adequar ao modelo de sociedade que naquele momento começa a se definir. Ele também guarda semelhanças com a recorrente figura do forasteiro, o justiceiro solitário, aquele ser misterioso que chega não se sabe de onde para resolver um conflito local que, geralmente, envolve a noção de justiça e questões morais. Charles Baudoin (1952 *apud* MONIZ, 199-), que reconhece no herói uma origem divina, “caracteriza sua existência a partir de uma infância misteriosa e oculta, em contraste com sua vida adulta”. Edwards tem algo de Shane, personagem de Alan Ladd no filme homônimo de George Stevens, de 1953, e certamente legou inspiração para o personagem de Charles Bronson no “Era

uma vez no oeste” (1968), de Sérgio Leone, e para a figura de Clint Eastwood em “O estranho sem nome” (1973), também dirigido por ele.

Não será inadequado, também, encontrar em Edwards ecos da vingança honrada de Ringo Kid (personagem que o próprio John Wayne viveu em outro filme de Ford, “No tempo das diligências”, de 1939). Homens de poucas palavras e gestos significativos, enquadram-se muito bem ao estilo de John Ford, que privilegia a narratividade através de imagens sintéticas, econômicas e sugestivas – a “montagem invisível”, nas palavras de André Bazin (AUGUSTO, 1995a).

Outro aspecto do personagem que evidencia uma atenção às convenções do gênero é a sua relação com a paisagem do Monument Valley, cuja importância para a construção de sentido já foi demonstrada no capítulo anterior. Já no plano de abertura do filme, fica claro o paralelo entre a aridez do espaço e o espírito brutalizado do personagem. Ethan surge na tela aos poucos, lenta e gradativamente, como se surgisse daquela mistura de rocha, calor e poeira, como se fosse um produto daquela paisagem. Assim como o espaço vasto de vazio e desalento pode ser aproximada, simbolicamente, à paisagem interior do personagem, seu rosto marcado, endurecido como as imensas rochas vermelhas do vale não é senão resultado de sucessivas derrotas (espirituais, políticas e afetivas) que tiveram como palco aquela mesma extensão estéril.

Quanto ao caráter, fica explícita durante o filme a obstinação com que Edwards persegue seus objetivos. Antes mesmo de empreender a busca pelas sobrinhas, Ethan afirma-se um autêntico soldado. Num diálogo com o Reverendo, quando este questiona porque Ethan não apareceu na rendição dos confederados, ele diz: “I don’t *believe* in surrenders. No, I still have *my* saber, Reverend. Didn’ turn it into no ploughshare

neither”. Pouco depois, Ethan reforçará o sentido desta fala, ao dizer que, mesmo com o fim da guerra, ele não abandonou o juramento que fez ao Estado do Texas. Sobretudo, há que se perceber nestes excertos de diálogo, além da firmeza inflexível do personagem, outro indicativo de sua solidão: mesmo em sua crença, ele está só. Sem aceitar o resultado da guerra, Ethan insiste em não abandonar o uniforme confederado. E é esta a farda que ele ostentará durante todo o filme, um símbolo da sua resistência, o figurino que, na tela, transforma-se num significativo componente psicológico.

Sua vontade de permanência, seu sentimento imperativo de sobrevivência apesar de tudo (do moral e afetivo ao físico também: Ethan é atingido por uma flecha comanche envenenada mas fica apenas enfraquecido), sua crença cega na continuação da vida (talvez uma consciência da sua condição de andarilho), estampa-se no bordão “That’ll be the day” (“Há de chegar o dia”) ele repete diversas vezes durante o filme, e que ganha especial significado quando é usado como resposta à imprecação raivosa de Martin Pawley: “I hope you die! (Espero que você morra!)”.

Solidão, isolamento, sacrifício, senso moral e de justiça, obstinação: estes componentes do personagem do faroeste ganham considerável profundidade em Ethan Edwards. Do modo como serviram à sua personalidade, do modo como foram sintonizadas com outros traços seus, do modo, enfim, como resultou a construção deste personagem, trágico e heróico, conclui-se como o passo mais natural para a ampliação de sua análise recorrer ao estudo das mitologias – e, em, particular, ao papel do herói em cada um destes contextos.

O *far west* mitológico

Pensar “mitologias” inclui pensar cultura, literatura, filosofia, religião. Inclui, também, um percurso histórico ilimitado em seus movimentos de ida e vinda no tempo. Porém, antes de abarcar o global, é preciso permanecer um pouco mais no contexto do chamado velho oeste e esclarecer de que modo o termo “mitológico”, tantas vezes atribuído ao cinema de John Ford, encontra-se relacionado com o cinema *western*.

Na feliz expressão de André Bazin, “o *western* nasceu do encontro de uma mitologia com um meio de expressão (‘le western est né de la rencontre d'une mythologie avec un moyen d'expression’)”(ARRIGUCCI JR., 1995).

A mitologia a que Bazin se refere vem dos primórdios da nação norte-americana como a conhecemos hoje. Como explica Claude Fohlen, os norte-americanos sempre tiveram *um oeste*, mesmo que este tenha se deslocado no tempo e no espaço (FOHLEN, 1989). As idéias de desbravamento de uma terra indômita, da batalha com o desconhecido e o feroz (a natureza) e da aventura “civilizatória” nascem no século XVIII, na presença de colonos ao longo das planícies do Atlântico, e se estende até o início do século XX, quando são anexados os últimos territórios e esclarecidas as últimas fronteiras. Contudo, são os trinta anos que sucedem a Guerra de Secessão, de 1865 e 1895, que o autor reconhece como o mais rico para uma análise da constituição do imaginário e, conseqüentemente, da formação da mitologia do faroeste.

Um relato do escritor Dee Brown dá conta que era aquela uma época “de incrível violência, e ao mesmo tempo de uma verdadeira veneração pelo ideal de liberdade individual” (*apud* FOHLEN, 1989, p. 17). São palavras que, voltadas à história, ganharam dimensão e que hoje podem ser usadas para descrever o *western* como gênero de cinema.

Segundo Arrigucci Jr. (1995), “O encontro do homem norte-americano com a natureza bravia nos limites da civilização criou o espaço para um imaginário novo, e uma vasta mitologia veio ocupá-lo”.

Brown também reconhece que foi no quadro da época que “se criaram os grandes mitos do oeste americano – histórias de caçadores, pioneiros, pilotos de vapores, vaqueiros, jogadores, pistoleiros, soldados da cavalaria, prostitutas, missionários, professores e colonizadores...” (*apud* FOHLEN, 1989, p. 17). Esta ligação entre imaginação, história e cinema é destacada por Arrigucci Jr. como crucial para o entendimento do *western*. Em poucas linhas, o autor reconstrói o sentido da afirmação de Bazin:

O cinema, meio moderno por excelência, deu forma épica ao imaginário de um passado, que não era tão distante assim, mas que se confundia com a origem da nação e, ao mesmo tempo, com a origem do próprio cinema. A força do imaginário que se desencadeia dessa conjunção rara e propícia não pode ser de maneira alguma subestimada (ARRIGUCCI JR., 1995).

Esse novo espaço imaginário, o autor complementa, surgido do encontro do homem norte-americano com a natureza, foi ocupado por uma mitologia vasta, na qual lenda e história estão emaranhadas, assim como estão presentes também nas raízes do gênero cinematográfico. “A zona de intersecção do fato com a lenda”, ele conclui, “é o espaço privilegiado do faroeste” (ARRIGUCCI JR., 1995).

Com o passado como mote, o *western* não se constituiria um gênero autêntico se não apresentasse uma forma dentro da qual tratasse dos seus temas. Arrigucci não deixa de dar atenção a este aspecto. Ele anota que mesmo os faroestes que trataram de matéria histórica recente (os primeiros filmes surgem na primeira década do século XX, período em que o processo de anexação de territórios e demarcação de fronteiras ainda perdurava nos Estados Unidos) apelavam para o distanciamento temporal em suas narrativas – transformavam em *epos* um passado recente, procedendo de modo oposto, portanto, às epopéias clássicas, que tratavam de um passado absoluto, imemorial, de heróis e feitos tão altos que não se ligavam de forma alguma ao presente da época (ARRIGUCCI JR., 1995).

Contudo, como já descrito, ainda que recente, este imaginário remetia sem enganos à origem da nação norte-americana. Os pioneiros, os conflitos com os nativos, as expedições, tudo isso que se via nos faroestes repetiam uma realidade vivida pelos chamados “pais da pátria” – os fundadores da nação. Assim, ainda que trate de matéria recente – às vezes processos históricos em curso ou ainda não plenamente realizados eram antecipados pelos filmes³ – e com isso se afastem da forma épica clássica, os filmes de faroeste se re-alinham com esta tradição, senão renovando-a, inaugurando, pela sua presença, um modo próprio de continuá-la.

Sobretudo, esta “falta” quanto aos princípios da epopéia clássica não foi suficiente para subjugar a vontade de permanência do *western*. A sua importância ultrapassava a arte e encontrava lugar no espírito de uma época. São motivos graças aos

³ O território de Oklahoma só se tornou estado em 1907, mas antes disso a anexação deste território já havia sido antecipada em diversos filmes. Ver ARRIGUCCI JR., 1995 e “Cimarron” (1960), filme de Anthony Mann.

quais o gênero e o seu meio de expressão sobreviveram nos Estados Unidos resumidos aqui por Arrigucci Jr.:

O cinema foi o meio de expressão artística de um vasto sonho relativamente recente, que é também o processo histórico de formação dessa nação moderna. Embora o recuo no tempo não fosse grande, o embate histórico foi efetivamente forte para acender a imaginação dos homens e forjar a lenda” (ARRIGUCCI JR., 1995).

Por fim, por esta tríplice ligação entre o gênero, a história e o meio de expressão, é que se costuma repetir André Bazin e dizer que o *western* é o “cinema americano por excelência”.

Compreensões do herói

Estabelecidas as bases da relação entre *western* e mitologia, é possível agora retornar ao personagem central de *Rastros de Ódio* e pensar a sua construção. Qual o alcance da palavra herói quando aplicada a ele? Além de contribuinte e devedor do modelo arquetípico do *cowboy*, como se filia Ethan Edwards à árvore histórico-genealógica da figura clássica e mitológica do herói? E como suas ações, psicologia e decisões encontram ressonância dentro deste grupo?

Herói cinematográfico

A primeira noção de herói que convém anotar é cara à literatura, ao teatro e ao cinema: o herói como protagonista. Uma definição técnica, talvez, que define o herói

como aquele a quem a narrativa segue, e quem o espectador/leitor seguirá, por conseguinte. Um modo de entender que, a despeito da aparente simplicidade, mostra-se muito útil na análise deste filme, dado o complexo jogo de captação e construção do personagem que Ford desenvolve, através da câmera, durante todo o filme.

Como já anotado no capítulo anterior, dizer que a câmera gira ao redor do personagem é jogar com os dois sentidos possíveis da expressão: quanto aos movimentos propriamente ditos, a intenção é sempre a de se posicionar de modo a acentuar as emoções e adensar o sentido das seqüências – seja num plongée que eleva o personagem a um isolamento (cena da fazenda em chamas), seja num zoom na direção dos seus olhos, para captar o ódio que se dirige à mulher seqüestrada por índios que acaba enlouquecida, entre outros exemplos.

Por outro lado, a idéia de “girar” leva a pensar que a câmera nunca assume o ponto de vista de Edwards. São raros os planos em primeira pessoa e, apesar de dois destes momentos serem dos mais significativos dentro do filme (quando Edwards está sentado na entrada da casa do irmão e olha por sobre o ombro e quando ele olha em direção à fazenda em chamas), eles não são suficientes para ameaçar esta concepção de câmera independente do personagem, já que, antes de uma personalização ou da tentativa de identificar, pela exposição emocional mais óbvia, o espectador com o herói, sua função é a de adensar o caráter trágico destas situações sem deixar de captar os efeitos no personagem.

Portanto, apesar de ser o protagonista do filme, de ser, também neste sentido, o seu herói, Ethan Edwards aparece como um assunto a se observar – idéia que assume maior coerência quando levado em consideração o plano de abertura do filme, em que o

jogo de luz e sombra recria a atmosfera de uma sala de projeção cinematográfica e fixa sobre o personagem toda a atenção.

Herói mitológico

Joseph Campbell defende a tese de que há um núcleo comum entre toda as mitologias já concebidas pelo ser humano. A este ponto de unicidade ele deu o nome de monomito. (CAMPBELL, 1997). Sem discutir, condenar ou ressaltar suas conclusões, a utilização dos exemplos textuais e observações que ele faz ao longo do seu livro são valiosas para objetivo aqui proposto: encontrar nestas histórias possíveis traços originários do personagem Ethan Edwards e assim tentar situá-lo na galeria de heróis históricos.

A característica básica que permite falar em um modelo de herói mitológico, a despeito da diversidade de mitologias constituídas e esquecidas durante a história, é a *hybris* – termo grego que expressa “força excessiva”, “peso demasiado” e que passou a significar tudo aquilo que “ultrapassa a medida humana (o *métron*)” (RODRIGUES, [199-]). Note-se que a *hybris* não tem um mito próprio, mas perpassa grande parte das literaturas épica e trágica. O verbete assinado por Selma Rodrigues [199-] informa ainda que “em termos de religião grega, a *hybris* representa uma violência, pois ao ultrapassar o *métron*, o homem estaria cometendo a insolência, um ultraje, na pretensão de competir com a divindade”. Daí, seguem sentidos metafóricos, como orgulho, pecado, arrebatamento, impetuosidade, e outras idéias que, parecendo distintas, encontram acolhida no interior da tragédia, tais como “desajuste”, (em relação à “medida

humana”), pecado, e “divisão” ou “união de diferenças” (*hybris*, pelo latim *hybrida*, origina “híbrido”). Este sentido de “divisão” é especialmente importante para o entendimento do herói em *Rastros de Ódio*.

Neste mundo que John Ford constrói não é mencionada a presença de nenhum deus. Entretanto, e apesar de ser um sentimento profundamente humano, a obstinação de Ethan Edwards deve ser entendida como uma atitude que viola certa ordem natural – no caso, não o destino desenhado por divindades, mas as leis do bom senso. Ethan é a todo momento aconselhado a desistir (a certa altura o próprio Martin fraqueja na sua crença no sucesso). A dimensão temporal e espacial envolvida no empreendimento dos dois é hercúlea. O perigo que envolve, altíssimo. O esforço que fazem os dois é mesmo sobre-humano – vagar por mais de cinco anos, a cavalo e sem direção precisa, enfrentando frio intenso, tempestades de neve, calor e aridez, é tarefa para um Odisseu. E neste sentido, a aventura a que se empenham é uma aposta em si, no elemento humano contra as forças da natureza – representada, além do clima inatacável, pelos próprios oponentes humanos: os comanches.

Assim, é no caráter híbrido de Ethan Edwards que se encontra maior ressonância ao tipo heróico clássico. Atraído pela ação, ele não consegue se adaptar a uma vida quieta e familiar, apesar dos seus atrativos evidentes (o maior dele, o amor de Martha). Quando busca um reencontro com a família, encontra logo motivos para partir. Sua relação com Martin Pawley também reflete esta dicotomia de valores: apesar de tê-lo salvo da morte pouco depois dele nascer, odeia-o por sua ascendência cherokee⁴. Tim Dirks [s.d.] também observa que Ethan Edwards, homem dividido e isolado, não pertence nem ao grupo dos pioneiros nem aos nativos indígenas. De fato, como soldado

⁴ Cherokees são um povo ameríndio da América do Norte

confederado, ele seria um autêntico representante de certo modo de civilização, mas parece estar muito mais afeito a uma parcela do mundo desconhecida do homem branco, os vales desérticos e indomáveis. Esta região adquire significado maior na perspicaz definição do mesmo autor, que classifica Ethan como um autêntico *homem de fronteira*, habitante de uma região em constante disputa, tanto no plano histórico, como no plano narrativo. Esta é uma perspectiva que engrandece a interpretação, proposta no capítulo anterior, do espaço em *Rastros de Ódio* como ser um correspondente simbólico, uma representação plástica da interioridade afetiva e psicológica do protagonista. Visto deste modo, mais do que nunca Ethan Edwards aparece como o homem ideal desta paisagem sem lei e na qual a crise é permanente.

Portanto, se este filme é um sistema, como fala Kothe de toda narrativa (1987, p. 7), a dicotomia não-maniqueísta será sua dominante. A presença da dubiedade em seu personagem principal aparece como síntese da dubiedade maior que aparece no filme como fundo histórico e narrativo: o embate entre forças opostas, os pioneiros contra os nativos.

O herói, portanto, é um desajustado. Desigual, incomum, especial, extraordinário sem ser, a priori, bom ou ruim. A amoralidade é companheira dos seus adjetivos primeiros: o seu caráter só será provado a partir do momento em que sua condição heróica for revelada – e para isto, o herói ou heroína precisa antes passar por um caminho de provação.

Campbell resume esta aventura do herói em três grandes tópicos: a partida, a iniciação e o retorno. Cada uma destas etapas encobre outras menores, o que não quer dizer, e isto o próprio autor reconhece, que todo e qualquer conto de base mitológica

(religioso, literário, histórico) seja composto por cada um destes pontos. O importante é notar que a *jornada* está presente como um dos elementos constitutivos básicos em diversas mitologias. Mais que isso, a jornada é talvez o segundo elemento fictício mais importante de *Rastros de Ódio*.

Assim como Prometeu, Jasão, Enéias, Gautama Buda e Moisés, Ethan Edwards vê-se obrigado a um afastamento completo do mundo. A justificativa que adota é ao resgate de suas sobrinhas seqüestradas. Suas motivações, entretanto, são o ódio e o desejo de vingança contra os índios. Dirks, ressaltando indiretamente o lado humano do herói, observa que o vestido azul rasgado e sujo que aparece no chão e recebe um rápido (mas intenso) olhar de Edwards é um modo perverso encontrado por Ford para expressar a frustração sexual do personagem (esta idéia liga-se aos beijos castos que Ethan dá em Martha, quando chega e quando se despede pela última vez) (DIRKS, [s.d.]).

Este momento em que o herói é levado a agir pode ser definido como “o chamado da aventura” (CAMPBELL, 1997, p. 60) e corresponde ao primeiro estágio da jornada mitológica. É quando o destino “convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida”⁵. (CAMPBELL, 1997, p. 60). Este elemento urgente, que precisa ser respondido, este chamado irresistível, em Edwards encontra-se na ânsia pela aventura, pela busca, pela partida. Assim ele partiu para a guerra, assim ele partiu obsessivamente para a vingança, assim ele se afastou da possibilidade de constituir uma família. Esta inquietude é a manifestação de sua inadequação ao mundo civilizado.

⁵ Aqui permanece a idéia apresentada no capítulo anterior sobre a ligação metafórica entre a o espaço exterior (desértico e bravo) e a paisagem interior do personagem (sentimento de solidão desoladora). Como “região desconhecida” deve-se entender não apenas os vales e rochedos, mas também os traços psicológicos do personagem e acontecimentos trágicos instalados em sua memória afetiva.

Ainda considerado por Campbell como no âmbito da *partida*, o primeiro sofrimento do herói é uma espécie de desaparecimento temporal. Ele é jogado num mundo de novas leis, é esquecido, sofre uma espécie de aniquilação do ser. Para os outros, aqueles que ficaram para trás, é como se ele tivesse morrido, dada a extensão da sua busca. Já anotamos os recursos utilizados por Ford para dar sentido à passagem dos anos através dos quais se arrasta a aventura de Martin e Edwards. Convém lembrar, contudo, da seqüência da leitura de uma carta que o jovem Pawley envia para Laurie, na qual, a partir de uma interferência na estrutura narrativa do filme (até aí, linear), fica explícita a distância tempo-espacial que os separa.

O encontro do herói com os perigos e obstáculos do caminho dá início à segunda fase da jornada do herói, a *iniciação*. Transpondo a afirmação para o universo de Edwards, temos uma paisagem seca, quente, a natureza indomada, a busca aparentemente interminável que não dá resultados, entretanto, não são o maior problema. Seu maior fardo é a solidão. Este espaço é realçado na sua amplitude e dificuldade por Ford, através de planos gerais e de um ritmo lento, que sugere a pesada passagem das horas. Neste momento de sua análise, Campbell cita a interferência de forças (normalmente divinas) que atuam a favor do herói. Porém, a única companhia de Ethan é Martin: ele caminha sem o auxílio de conselhos ou intervenções superiores, num mundo em que, aliás, não há sinal nem de crenças nem de qualquer tipo de fé – como fica explícito na cena do funeral da família de seu irmão, quando o personagem interrompe a pregação do Reverendo e proclama o fim da cerimônia e também, numa cena intencionalmente próxima desta, quando ele profana o corpo de um comanche, dando dois tiros nos seus olhos. O único apoio de Ethan, ao que parece, é sua obstinação. Por mais que sua expressão torne-se mais e mais endurecida durante o

filme, Ethan não arrefece o ânimo. Há um momento em que Martin sugere que desistam de procurar Debbie (pois Lucy estava morta), ao que Ethan responde com uma promessa: “nem que dure anos, nós vamos encontrá-la”.

A jornada chega ao fim com a *apoteose* do herói. O paroxismo em *Rastros de Ódio*, o momento de maior tensão, ocorre no encontro de Ethan e Debbie, pois, até ali permanece a dúvida se ele vai matá-la ou salvá-la. O desenlace da situação é também a coroação da mudança interior de Ethan, que depois de tantos anos ao lado de Martin (ele, um filho de índios e brancos), aprendeu a respeitá-lo e, com isso, aparentemente arrefeceu no seu ódio racista contra os índios.

Para Campbell (1997), o *retorno* do herói é simbolizado por um gesto que atinge a todos à sua volta. O resgate bem sucedido de Debbie, protagonizado por Ethan Edwards e Martin Pawley, seus tio e irmão respectivamente, representa a restauração do lar, da família, a volta a uma realidade anterior que tinha sido deturpada por um erro deste próprio herói (*hamartia*), enfim, um re-ajuste da “medida das coisas”. Agente de uma transformação interior, o percurso do herói se assemelha aos antigos ritos de passagem que, na visão de Campbell, se voltam a “atingir, não apenas o candidato, mas também todos os membros do seu círculo” (1997, p. 50, nota 9), e, sobretudo, “ensinavam ao individuo que morresse para o passado e renascesse para o futuro” (1997, p. 25). O autor conclui dizendo que “o percurso padrão da aventura mitológica do herói é uma magnificação da fórmula representada nos rituais de passagem: *separação-início-retorno* – que podem ser considerados a unidade nuclear do monomito⁶” (1997, p.36). A metamorfose sofrida por Ethan, entretanto, não ofusca a

⁶ "Monomito" é a designação encontrada por Campbell para explicar o núcleo comum às histórias mitológicas de todo o mundo (que ele defende existir). Sem contestar ou apoiar esta afirmação, conservo o termo à guisa de esclarecer o ponto de vista do autor.

importância do processo que sofre Martin Pawley, filho adotivo do seu irmão que o acompanha na aventura.

Martin Pawley

Em verdade, a despeito da profunda transformação de Ethan, é Martin Pawley quem atravessará um real rito de passagem. Como afirma Calil (1995), “quase um adolescente, [Martin] terá que amadurecer na sela de um cavalo, aprender a matar, a negociar, a lutar com os próprios punhos (...) para então enfrentar Ethan, chamando-o para a consciência”. A atuação do jovem no percurso não se resume, entretanto, a isto.

A história de Martin repete a de Ethan em diversos momentos da narração, alguns deles apenas esclarecidos pelo uso da linguagem cinematográfica. Sua primeira aparição no filme já é, em si, um modo bastante completo de caracterizá-lo (ainda que só seja possível percebê-lo durante o desenrolar da história): Martin chega cavalgando, sem sela (como costumavam fazer os índios da época) à casa de Aaron e Martha. O enquadramento repete a abertura do filme. O mesmo jogo de luz e sombra é utilizado, a mesma oposição de mundos aparentemente irreconciliáveis, “civilização” e natureza, é exposta na tela. Contudo, a idéia de tensão logo é quebrada pela atitude do jovem. Com o cavalo ainda em movimento, ele salta e entra em casa, com vigor e naturalidade. Neste ponto, Martin é o oposto de Ethan: encarna em si mesmo a união de duas etnias, coisa inaceitável para o protagonista. E é por isso que para ele não há dificuldade no cruzamento desta fronteira simbólica que é a porta de entrada da casa.

Jogo semelhante ocorre minutos depois, quando, depois de mal-tratado pelo homem que o salvou da morte anos antes e a quem gostaria de considerar um “tio”, Martin aparece na entrada de casa, sentado e só. Contudo, não demora a se levantar e entra para se juntar à família.

Como já assinalado no capítulo anterior, com Ethan acontece o oposto. Depois de discutir com o irmão, ele se retira de casa (o inverso do que faz Martin). Sentado no mesmo degrau, num enquadramento bastante semelhante àquele em que o jovem foi captado, ele permanece apartado da família até que a seqüência termine.

Um outro aspecto que flagra a oposição entre os personagens é a atitude de Martin diante dos índios. Na cena do tiroteio no rio, quando o jovem atinge um índio com seu revólver, ele próprio sente um baque, um repentino desconforto que o faz soltar a arma. A sua expressão é atônita, pois seu espírito, como sua descendência, está dividido. Na mesma seqüência, enquanto o Reverendo Clayton grita para que todos parem de atirar, Ethan o ignora e continua com seus disparos, até que o religioso tome a arma de sua mão. Paralelo a estas atitudes contrárias, percebe-se, durante o filme, o contraste da atitude conciliadora de Martin, a lembrar por diversas vezes que o objetivo deles é o resgate da sobrinha, enquanto que Ethan, sem lhe dar ouvidos, insiste que a sua motivação, a sua tarefa primordial é assassinar Scar.

Nas idas e vindas da dupla, surge uma sub-trama que torna-se, ela também, uma tentativa de aproximação de Martin e Ethan. Trata-se, é claro, do *affair* entre o jovem e Laurie Jorgensen. Como Ethan, que indo para a guerra (talvez para evitar um casamento que teria como conseqüência o assentamento), obrigou Martha a esperar por ele em vão, Martin, obstinado em libertar a irmã, deixa em segundo plano a relação com Laurie. O

desfecho mostrará, contudo, que os dois terminarão juntos e, uma vez mais seguindo a mesma lógica dos acontecimentos anteriores, Martin repetirá Ethan apenas para negá-lo ao fim de tudo. Ethan, por sua vez, nesta relação aproxima-se da figura mitológica do mistagogo (pai ou substituto) (CAMPBELL, 1997, p. 133 e p. 150), aquele que inicia o mais jovem e que, no fim, por ele é substituído.

No final do filme, todo o aprendizado de Martin é retribuído: é Martin quem ensina, sem palavras, apenas provando seu valor e demonstrando a Ethan que o vínculo familiar está acima de questões étnicas, o absurdo do preconceito. É ele quem descobre, em Ethan, a possibilidade de alguma esperança no futuro (ainda que não seja no dele próprio) existir⁷.

Um herói de mil faces

Não é só a figura de Martin, entretanto, que reflete traços de Ethan. Em cada um dos personagens secundários mais importantes é possível encontrar elementos da personalidade do protagonista. É como se cada um representasse uma parcela da sua psicologia, um componente de sua vida, uma parte, enfim, do infinito que constrói um homem. Por oposição ou afinidade, é possível perceber, também nos “tritagonistas” de *Rastros de Ódio*, a complexidade e o acento trágico do personagem principal.

⁷ A este respeito, ver CALIL, 1995.

A figura de Mose Harper, o sábio com meneios de louco, pela via mitológica, pode ser comparada tanto à do arauto – o guia que aparece para o herói para anunciar, muitas vezes de modo nebuloso, o início da ação (CAMPBELL, 1997, p. 62). Note-se que é Mose Harper quem atina para a possibilidade de os índios que roubaram o gado pertencerem a uma tribo perigosa antes mesmo dos cavaleiros partirem para investigar. O arauto é um sábio. Mose compartilha do conhecimento que Ethan tem da cultura e dos modos indígenas. Quando Ethan atinge o cadáver comanche nos olhos e explica ao Reverendo o porquê de sua atitude, Mose aparece na tela ilustrando com gestos as palavras de Ethan, e confirmando-as com um sorriso abobalhado. Por fim, as aparições inesperadas do arauto também são repetidas, de certa maneira, por Mose. O próprio Ethan se espanta quando é informado de que ele ainda está vivo; e logo ele aparece na comitiva de cavaleiros que “invade” a casa dos Edwards. Também é Mose que dará a Ethan uma informação valiosa sobre o paradeiro de Debbie e, mais tarde, depois de ser preso pelos comanches e solto (por ter sido considerado louco), ele revela que Scar está mais próximo do que se pensava. Finalmente, o onipresente Mose aparecerá na varanda dos Jorgensen, tranqüilamente sentado numa cadeira de balanço, quando Ethan, Martin e Debbie retornam para casa. Assim, estando presente ou próximo nos momentos críticos da ação (inclusive na cena da fazenda em chamas, quando Ethan impede Martin de ver o corpo de Martha), Mose Harper é, mais que um guia, o representante do destino do herói, e deste modo figura como um personagem epifânico, quase uma intervenção de origem mística ou mesmo divina.

Em relação ao irmão de Ethan, Aaron, os principais traços da relação (uma confusão de papéis) já foram destacados no capítulo anterior. Em resumo, trata-se da postura de “homem da casa” que Ethan assume quão logo chega na fazenda do irmão.

Quanto a Martin Pawley, vale adicionar que ele é também uma espécie de contrapeso moral à radicalidade do seu tio. Antes de colocar-se à frente de Debbie para impedir que Ethan atirasse nela, numa cena anterior, Martin chega mesmo a questionar o modo como Ethan descarrega sua espingarda num grupo de búfalos que serviriam de alimento para os comanches. Martin tem seus momentos explosivos, mas muitos deles ocorrem quando Ethan assume uma postura calma e sarcástica.

Sobre Martha, ela representa toda a parte afetiva de Ethan. Naturalmente, sua ausência é que torna o personagem mais amargo e ensandecido do que ele já parecia ser nos momentos iniciais do filme – quando discute com o irmão por orgulho e quando aparece desolado olhando para o casal que se fecha no quarto.

Também digno de menção é o Reverendo Capitão Clayton. Chefe religioso e militar, numa cena ele aparece como a conexão viva com o passado de Ethan – passado este que o filme supõe e sugere, mas do qual praticamente nada se afirma. A cena em questão é aquela em que Clayton aparece no meio da sala, sozinho e enquanto tem Ethan atrás dele, num quarto dos fundos, vê à sua esquerda (direita do vídeo) Martha alisando, com carinho nostálgico, o agasalho do seu amado. A câmera, que enquadra o Clayton de frente, corta por um instante para a visão que ele tem de Martha. O religioso, entretanto, nada comenta nem reage. Apenas continua parado e pensativo, e quando atrás dele Ethan e Martha se despedem (pela última vez, sem que soubessem), e uma música que lembra casamento é tocada, o espectador tem a certeza, apesar de ser tudo obra de um jogo de sugestões sutis, que há um romance entre os dois e que o Reverendo é um dos poucos que tem ciência disso.

Há que se notar, por fim, que cada um deste grupo de personagens, como Ethan, é a soma de extremos: Mose, a idiotice em conjunto com lucidez; Clayton, homem dividido entre os deveres da religião e do militarismo; Martin, filho de índios e brancos; Martha guarda dentro de si a tensão entre casamento e adultério.

A cicatriz

A personagem de Ethan não ficaria completa, isto é, não alcançaria esta grande verossimilhança humana se na sua composição faltasse uma figura que desse maior acento à sua negatividade interior. Scar é o objeto da vingança (pelo estupro e assassinato de Martha), do ódio (pelo seqüestro de Debbie) e do preconceito (por ser um índio) de Ethan.

“Negativo”, entretanto, aqui deve ser entendido não como sinônimo de pura maldade. Scar apresenta suas razões para agir matando – ele explica, cara a cara com Ethan, que para cada filho seu morto por homens brancos, ele retira “muitos escalpos”. A palavra “mal” também é imprópria por levar a um pensamento maniqueísta que, definitivamente, não encontra lugar na complexidade destes personagens. Também é errôneo pensar que em *Rastros de Ódio* a figura do índio é retratada com preconceito (o próprio filme, pelo seu desfecho, pode ser considerado como vigoroso manifesto anti-racista). A violência encerrada pelos índios encontra paralelo nas ações do exército norte-americano – que é mostrado depois de dizimar aldeias pacíficas, assim como a figura de Scar é um *duplo* de Ethan Edwards.

Em Campbell, encontra-se a descrição do mito sumeriano da descida da deusa Inana ao mundo inferior, que se alinha ao jogo entre o herói e o vilão em *Rastros de Ódio*:

Inana e Ereshkigal, as duas irmãs, luz e trevas respectivamente, representam, juntas – nos termos da antiga simbologia – a mesma deusa dividida em dois aspectos; seu confronto resume todo o sentido do difícil caminho de provas. O herói, deus ou deusa, homem ou mulher, a figura de um mito ou o sonhador num sonho, descobre e assimila seu oposto (seu próprio eu insuspeitado), quer engolindo-o, quer sendo engolido por ele (...) Então, descobre que ele e seu oposto são, não de espécies diferentes, mas de uma mesma carne” (CAMPBELL, 1997, p. 110).

São muitas as indicações desta similaridade e algumas foram registradas no capítulo anterior. Dirks [s.d.] percebe um paralelo entre a cena em que Ethan atira nos búfalos para privar os comanches de comida é aproximada da armadilha que o grupo de Scar prepara no início do filme, roubando gado e matando-o sem aproveitar a carne. O autor também comenta a motivação vingativa que une os dois personagens:

Both Ethan and Scar are victims of savage acts of retribution, emphasizing the similarities in their motives for revenge. Scar surrounds himself with trophies of his hate, acquired during his revenge for sons killed by the white man. Similarly, Ethan wants revenge on Scar because Martha, Aaron, and most of the Edwards family are also dead (DIRKS, [s.d.]).

Já Carlos Augusto Calil (1995) observa que, no encontro com Scar, Ethan e Martin recebem nomes criados à maneira comanche: Ombros Largos, para Ethan, e Aquele que Segue, para Martin. Note-se que, assim como Scar profere estas palavras em inglês, Ethan também domina a língua do oponente. Quando questionado por Ethan sobre onde teria aprendido o inglês, Scar prontamente devolve a pergunta nos mesmos termos, enfatizando ainda mais a proximidade entre os dois: “You speak good comanche. Someone teach ya?”. Note-se também como Ethan prontamente se posiciona bem próximo a Scar, encarando-o de perto, medindo sem se mover, como se olhasse a

própria imagem no espelho. O encontro do herói com o seu duplo recebe ainda tratamento cinematográfico que torna mais evidente a ligação intrínseca entre os dois personagens. Os enquadramentos utilizados para mostrar as expressões dos personagens quando se encaram são similares no ângulo e na duração: ambos são mostrados do peito para cima, com uma expressão dura e ameaçadora, que contém, também, uma certa satisfação, como se ambos estivessem esperando muito por aquele encontro (não apenas Ethan, mas também Scar, que demonstra ter ciência de que estava sendo seguido). Outros detalhes, como o conhecimento de Ethan da cultura (a dança da morte, na cena do tiroteio no rio), dos métodos e das armas comanches (ele identifica uma lança no meio do gado abatido), e o fato de Scar ostentar no seu peito a medalha que Ethan ganhou na guerra e deu para Debbie, símbolo máximo do exército confederado, podem ser incluídos nesta perspectiva. O nome escolhido para o personagem (“scar” significa cicatriz em inglês) não poderia ser mais próprio para definir a indelével marca da dor que Ethan carregará pelo resto dos seus dias.

Mais do que Scar, Martin ou Martha, porém, é Debbie, a sobrinha/filha de Ethan, quem concentra e simboliza a aproximação de extremos máxima a que Ethan pode chegar: o encontro entre o amor e o ódio. Toda a busca empreendida tem por objetivo o seu resgate – enquanto Martin prossegue por amor, Ethan o faz por ódio. A jornada certamente lhe transformou profundamente – tanto que ele oferece seu testemunho à Martin, mas ainda assim renegando reconhecer a garota como sua parente. É apenas quando a olha nos olhos, depois de persegui-la com intenção assassina, que Ethan muda de atitude. Talvez, durante todo o tempo, ele nunca tivesse realmente coragem para assassiná-la. Nunca há de se saber. E talvez nem seja relevante perguntar.

A tragédia do herói

Alinhando as afirmações de Rodrigues [199-] sobre como os gregos consideravam a *hybris* (o híbrido) um sinônimo de violação das leis naturais, e de Kothe (1987), ao lembrar que todo herói grego resulta desta mesma “desmedida, uma violação da medida da ordem natural das coisas” (KOTHE, 1987, p. 25), tem-se as bases para pensar como o herói se torna sujeito da sua própria desgraça, já que este desajuste, esta “petulância” contra a ordem natural é precisamente a origem dos seus tormentos. A *hybris*, entretanto, é mais um sinal, um indício futuro da tragédia. O lance que encerra o acontecimento trágico é resumido pelo termo *hamartia*, entendido comumente como “falha trágica”.

Em *Rastros de Ódio* a falha é um erro de julgamento: quando Ethan decide ir no lugar do seu irmão procurar os responsáveis pelo gado roubado, ele está selando sua separação de Martha. É na sua ausência que a família de Aaron será assassinada. Quando os cavaleiros percebem que caíram numa armadilha (é Ethan que o anuncia), já é tarde demais. Esta certeza do erro cometido adquire sentido por um movimento de câmera que culmina num close no rosto do personagem e o capta num raro momento de impotência, um dos únicos expressados durante o filme. Note-se que esta falha liga-se a uma outra, cometida anteriormente, num tempo anterior aos acontecimentos da narrativa: quando Ethan vai à guerra, ele abandona Martha, o que a faz se casar com o irmão (talvez, como sugere Tim Dirks [s.d.], Ethan tenha usado a luta como pretexto para fugir a um casamento, e também é possível que Martha tenha se casado com Aaron para de alguma forma permanecer ligada a Ethan e mais próxima dele).

Este descuido pessoal do herói, fruto de um erro ou engano, é o ponto culminante do que Aristóteles chama, na estrutura idealizada que fez da tragédia clássica na *Arte Poética*, de *nó*. É o momento em que se instala o acontecimento trágico, o momento em que se dá a alteração profunda de uma realidade, questão à qual o herói deverá se dedicar para resolver. Note-se que a *hamartia*, como a *hybris*, pertence ao herói. É dele e somente dele a causa do próprio tormento.

Em adição a isto, Kothe (1987) identifica, no percurso do herói trágico, a importante noção de inversão de contrários, que leva à *elevação do baixo*. Em oposição ao herói épico, que transforma o negativo em positivo (pode matar, roubar, torturar para atingir seus objetivos nobres), o herói trágico, cujo percurso leva à queda, tem a possibilidade de ver sua grandeza resplandecer nesta mesma queda. “Ele é o alto cuja grandeza está na baixeza, ou é o alto que cai e readquire grandeza na queda, ou então é o baixo que se eleva e se mostra grandioso apesar dos pesares” (KOTHE, 1987, p. 13).

De fato, a obsessão vingativa de Ethan Edwards, um sentimento baixo, é que levará à sua redenção. É por buscar incessantemente Scar que ele encontrará Debbie, busca esta que, apesar de ter um final recompensador, expõe ao máximo o tormento humano do personagem. Kothe (1987) situa esta trajetória dentro do significado geral da tragédia para o herói, ao dizer que “à medida em que a expiação da culpa originária aponta para uma solução do conflito trágico, leva também a uma reconciliação interior”; assim, “quanto maior sua desgraça, tanto maior sua grandeza. A sua desgraça não é choradeira, mas duro aprendizado da ‘condição humana’, transcendendo a doutrinação que lhe é inerente” (Kothe, 1987, p. 13).

Kothe (1987) também permite que aqui se aponte uma diferença entre o protagonista de *Rastros de Ódio* e o herói trágico clássico: Ethan Edwards não inicia sua participação na narrativa como um homem socialmente elevado, detentor de poder ou riquezas, um homem, enfim, de *classe*. É já, desde o primeiro *frame*, cabisbaixo, amargo, dono do fardo de uma derrota que não quer aceitar.

Com todos estes elementos (narrativos, psicológicos e afetivos) juntos, não se pode negar à Ethan Edwards um lugar na galeria de heróis filhos das mitologias e da literatura clássica. Mais do que corromper ou revisar aspectos típicos, sua figura os reaviva quando os faz encontrar com as características próprias do *western*. Por isto também, ele não é um herói clássico, mas é claramente devedor deste modelo. Aliás, outra coisa não se podia esperar, com dezenas de séculos separando-o do momento de concepção e apoteose destes personagens, séculos que compreenderam não só uma verdadeira metanóia histórica como o surgimento das mais diversas formas literárias. Além de tudo, é óbvio, Ethan Edwards é um personagem de cinema. Espero ter mostrado aqui como esta observação é definitiva para o seu modo de construção e para o seu resultado final.

Ao final de *Rastros de Ódio*, Ethan retira-se em direção oposta à entrada de casa. Daí para frente, sugere esta imagem, seu destino é totalmente desconhecido. As palavras de Joseph Campbell são ideais para finalizar a compreensão deste herói:

O último ato da biografia do herói é a morte ou partida. Aqui é resumido todo o sentido da vida. Desnecessário dizer, o herói não seria herói se a morte lhe suscitasse algum terror; a primeira condição do heroísmo é a reconciliação com o túmulo” (1995, p. 339).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta pesquisa, algumas certezas e muitas mudanças de concepção.

A ligação de *Rastros de Ódio* com o tema do trágico é ainda mais complexa do que se poderia imaginar quando da proposição do tema. É certo que este trabalho jogou alguma luz na questão, mas com certeza há ainda um grande espaço a se preencher. Tanto a obra como os aportes teóricos oferecem muitas possibilidades de engrandecimento da análise aqui feita.

Se originalmente esperava encontrar alguma relação entre a forma estética da tragédia clássica com o filme, percebi que este não era um caminho que resultaria enriquecedor. Entretanto, este aparente engano levou o foco de atenção ao tema do trágico que, de todo modo, sempre foi o objeto principal da parte filosófica da pesquisa.

A idéia de que existiria um conceito universal de trágico aos poucos se materializou, à medida que as leituras filosóficas se sucederam. De todo modo, permaneceu acertada a intenção original de buscar uma *dimensão* trágica da obra, e não de aliá-la a um conceito de trágico que, afinal, atravessou boa parte da história da filosofia alemã (de Lessing a Walter Benjamin) sem ser formulado. Permaneceu também a pertinência da tentativa de incluir dentro da tradição trágica este exemplar da obra de John Ford.

A idéia de sistemas culturais correlatos torna-se mais pertinente quando pensada a questão do herói mitológico. O personagem central de *Rastros de Ódio* está muito próximo da gama de heróis clássicos. Porém, há que se notar que Ethan Edwards também guarda algo do herói naturalista, “espelho dos conflitos psico-sociais e duma

época em crise” (MONIZ, [199-]), já que, homem fronteiro por excelência, encarna o embate entre a sociedade norte-americana em formação e as sociedades indígenas nativas do continente. É no herói romântico, entretanto, que ele encontra maior semelhança, pois expressa o “arquétipo da sociedade da época, votado ao sofrimento e à perseguição trágica” (MONIZ [199-]) e se mostra “um herói plenamente humano, complexo de virtudes e defeitos, mais caracterizado em termos psicológicos e na sua dimensão psicológica (MONIZ [199-]). Estas noções, entretanto, não ferem aquilo aqui descrito e só reforçam a riqueza da obra.

Mais de uma vez John Ford foi comparado a Homero (AUGUSTO 1995B; CALIL 1995). Terminada esta pesquisa, a classificação parece cheia de razão. Autor de odisséias, Ford discute e re-encena, sempre em território americano, a história de homens e valores. Manipulador de mitos, joga os temas muito comuns às histórias antepassadas e que sempre terão algo a dizer ao homem.

Acima de tudo, espero que esta pesquisa possa servir de algum modo a futuros aprofundamentos no tema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGEL, Henri. **Estética do cinema**. São Paulo: Cultrix, 1957

ARISTOTLE. **The poethics**. Livro eletrônico produzido por Eric Eldred. Publicado por The Project Gutenberg Ebook, out. 2004. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/dirs/etext04/poeti10.txt>>. Acesso em: 12 dez. 2006.

ARRIGUCCI JR., Davi. Entre a lenda e a história. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 jan. 1995. Caderno Mais!, p. 5-7. Disponível em: <http://fws.uol.com.br/folio.cgi/fsp1995.nfo/query=john+ford+borges/doc/%7B79966,0,0,0%7D/hit_headings/words=4/hits_only?>>. Acesso em: 20 out. 2006.

AUGUSTO, Sérgio. O homem que inventou a América. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 janeiro 1995a. Caderno Mais!, p. 4-6. Disponível em: <http://fws.uol.com.br/folio.cgi/fsp1995.nfo/query=o+homem+que+inventou+a+am!E9rica+dilig!EAncias/doc/%7B112207,0,0,0%7D/hit_headings/words=4/hits_only?>>. Acesso em: 20 out. 2006.

_____. Ford promove purgação coletiva em “O Sol Brilha na Imensidade”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 janeiro 1995b. Caderno Mais!, p. 5. Disponível em: <http://fws.uol.com.br/folio.cgi/fsp1995.nfo/query=o+sol+n!E3o+brilha+na+imensid!E3o/doc/%7B103972,0,0,0%7D/hit_headings/words=4/hits_only?>>. Acesso em: 20 out. 2006.

_____. Herói fordiano é messiânico. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 janeiro 1995c. Caderno Mais!, p. 5-6. Disponível em: <http://fws.uol.com.br/folio.cgi/fsp1995.nfo/query=her!F3i+fordiano/doc/%7B112213,0,0,0%7D/hit_headings/words=4/hits_only?>>. Acesso em: 20 out. 2006.

BILHARINHO, Guido. **O filme de faroeste**. Uberaba: Instituto Triagulino de Cultura, 2001.

BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BURCH, Noël. **Práxis do cinema**. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

CALIL, Carlos Augusto. Uma tragédia americana. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 29 janeiro 1995. Caderno Mais!, p. 6. Disponível em: <http://fws.uol.com.br/folio.cgi/fsp1995.nfo/query=uma+trag!E9dia+americana+john+ford/doc/%7B112214,0,0,0%7D/hit_headings/words=4/hits_only?>>. Acesso em: 20 out. 2006

CALVINO, Ítalo (org.). **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Tradução Adail Ubirajara Sobral. 10. ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997. Tradução de: *The hero with a thousand faces*.

COSTA, Lúcia Militz; REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. **A tragédia: estrutura & história**. São Paulo: Ática, 1988.

DIRKS, Tim. The Searchers (1956). **Greatest Films**, 30 mai. 1996. Disponível em: <<http://www.filmsite.org/sear.html>>. Acesso em: 9 mar. 2007.

FOHLEN, Claude. **O faroeste**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FRANKLIN, Richard. John Ford. **Senses of cinema**. Disponível em: <<http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/02/ford.html>>. Acesso em: 9 mar. 2007

KOTHE, Flavio Rene. **O herói**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1987.

LUBISCO, Nídia M. L.; VIEIRA, Sônia Chagas. **Manual de estilo acadêmico: monografias, dissertações e teses**. 2ª ed. Salvador: EDUFBA, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990

MENDES, Marise Pimentel. Os tons do trágico. **Semiosfera: revista de comunicação e cultura**, Rio de Janeiro, n. 1, ano 2, maio 2002. Disponível em: <<http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera02/perfil/mat3/txtmat3.htm>>. Acesso em: 30 jun. 2006.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

MONIZ, António. **Herói**. E-dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia. Verbete. [199-]. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hybris.html>>. Acesso em: 25 fev. 2007.

RODRIGUES, Selma Calazans. **Hybris**. E-dicionário de Termos Literários, coord. de Carlos Ceia. [199-]. Verbete. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/H/hybris.html>>. Acesso em: 25 fev. 2007.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 19-43.

RASTROS de ódio. Direção: John Ford. Produção: Merian C. Cooper, Patrick Ford e C.V. Whitney. Roteiro: Frank S. Nugent. Intérpretes: John Wayne; Jeffrey Hunter; Vera Miles; Henry Brandon; Ward Bond; Natalie Wood; Hank Worden; Harry Carey Jr. Música: Max Steiner. São Paulo: Tw Vídeo distribuidora, 1956. 1 DVD (119 min.), NTSC, son., color. Legendado. Port. Baseado no romance "The Searchers" de Alan Le May.

SANTOS, Volnei Edson dos. **O trágico e seus rastros**. Londrina: Eduel, 2004.

SETARO, André. **A arte da narrativa e da fábula**. 2004. Disponível em: <<http://www.coisadecinema.com.br/matArtigos.asp?mat=1840>>. Acesso em: 12 julho 2006.

SCHILLER, Friedrich. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Herder, 1964.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

VIANNA, Moniz; CASTRO, Ruy (org.) **Um filme por dia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.