

HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E

VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

## OS FILMES EM LETRAS DE FORMA E IMAGENS ESTÁTICAS: POSSIBILIDADES DE DIÁLOGO ENTRE O CINEMA E A IMPRENSA

REIS, Lucas Henrique dos <sup>1</sup>

### Resumo:

Quando o historiador trabalha com cinema, ele precisa constantemente recorrer a outros tipos de documentos que o ajudem a compreender aspectos diversos sobre determinada sociedade que é seu objeto de estudo. Sejam documentos contemporâneos ao lançamento do filme ou não, esse diálogo pode enriquecer a análise, pois os filmes por si só são limitados quando nosso objetivo é compreender a sociedade na qual aquele filme está inserido. O objetivo desse artigo é refletir sobre as possibilidades do uso da imprensa pelo historiador que trabalha com cinema. Para isso, a proposta é apresentar trechos de pesquisas que eu desenvolvi no mestrado e no doutorado sobre as obras de John Ford (1894-1973) e Clint Eastwood (1930-), dois diretores estadunidenses, e a maneira como utilizei críticas cinematográficas, publicidades e reportagens da imprensa dos Estados Unidos para compor minhas análises, mostrando como a inclusão dessas outras fontes contribuiu para ampliar meu olhar sobre os filmes estudados.

**Palavras-chave:** Cinema, Imprensa, John Ford, Clint Eastwood, Faroeeste.

### 1. Introdução

O trabalho do historiador com os filmes envolve uma série de etapas diferentes, necessitando que esse pesquisador domine habilidades e discussões variadas sobre como lidar com esse tipo de documento. Analisar a recepção dos filmes é um desses desafios que se apresentam aos pesquisadores que se dedicam a compreender como o cinema interage com a sociedade que consumiu aqueles filmes. Ao investigar sobre a recepção, considera-se que os filmes não são uma instância descolada da sociedade, mas, pelo contrário, fazem parte dela; uma parte que levanta discussões pertinentes para seu tempo, que participa ativamente na construção de sentidos possíveis sobre nação, identidade nacional, relações de gênero, eventos históricos, etc. Para examinar a recepção, um caminho interessante é avaliar os diálogos que o cinema faz com a imprensa da época.

---

<sup>1</sup> Doutorando na linha de pesquisa “Fronteira, Interculturalidades e Ensino de História”, na Universidade Federal de Goiás. [lucas\\_henrique\\_reis@hotmail.com](mailto:lucas_henrique_reis@hotmail.com)

# HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E

## VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

Por isso, o objetivo desse artigo é refletir sobre as possibilidades do uso da imprensa pelo historiador que trabalha com cinema. Para isso, a proposta é apresentar trechos de pesquisas que eu desenvolvi no mestrado e desenvolvo no doutorado sobre as obras de Clint Eastwood (1930-) e John Ford (1894-1973), dois diretores estadunidenses, e a maneira como utilizei críticas cinematográficas, publicidades, revistas e reportagens da imprensa dos Estados Unidos para compor minhas análises, mostrando como a inclusão dessas outras fontes contribuiu para ampliar meu olhar sobre os filmes estudados.

Com isso, esse artigo tem a proposta de escapar de análises direcionadas a desvelar a intenção do autor, representações e/ou significados contidos no filme muito ligados à perspectiva de Ferro (1992):

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de Estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. [...] [A câmera] desvende o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos”. “[...] tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias com a ideologia, ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, o não-visível através do visível” (FERRO, p. 82-88).

Essa pesquisa, na verdade, aproxima-se da perspectiva que considera que as representações não estão dadas e que o cinema não necessariamente está representando algum referente. Como dito por Santiago Júnior

A imagem não precisa ser considerada uma representação em si mesma, embora haja (muitas) imagens representativas. As novas perspectivas da visualidade apontam cada vez mais para a imagem como uma construção social – ou cultural – que não guarda em si indexações representativas e mesmo quando estas existem, não são necessariamente o fator que determina seu funcionamento. [...] Dizer que um filme é uma representação não esclarece o porquê de sê-lo. Em outras palavras, como afirmou Jacques Aumont, a imagem fílmica não representa em si mesma, mas articula uma relação representacional”. (SANTIAGO JÚNIOR, 2008, p. 73)

Por isso que, para compreender os filmes estudados inseridos nas dinâmicas da sociedade estudada, analiso as maneiras como as obras de Clint Eastwood e John Ford interagem com a imprensa da época. Para Valim, esse diálogo enriquece a pesquisa:

# HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E

# VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

Os filmes em si mesmos nos dizem pouco sobre os modos de produção, as estruturas organizativas, as situações de mercado, as tomadas de decisão dos executivos, as relações de trabalho ou as situações de mercado, por isso a importância de se investigar outros meios de comunicação que ajudaram os filmes a estabelecer certa hegemonia ou domínio cultural de instituições existentes e valores em detrimento de outros. Nesse sentido, não me interessa tanto o modo como indivíduos perceberam tais filmes, mas principalmente como revistas populares, programas de rádio, anúncios, suplementos literários em jornais de grande circulação e outros produtos da vida cultural interpretaram as produções. Esses veículos fornecem informações valiosas sobre atitudes e tendências difundidas, até porque os públicos escolhem os filmes pelas representações em revistas, televisão, jornais, conversas e outros contatos sociais. (VALIM, 2012, p. 287).

## 2. Clint Eastwood, *Sniper Americano* e a imprensa estadunidense <sup>2</sup>

*Sniper Americano* conta sobre a vida de Chris Kyle, um atirador de elite da Marinha dos Estados Unidos que participou da Guerra do Iraque pós-11 de setembro, interpretado pelo ator Bradley Cooper. Baseado na autobiografia do sniper, o filme mostra sua carreira militar e sua relação com a esposa e os filhos, além de tratar sobre os traumas de uma guerra e o assassinato de Chris depois de ele terminar sua missão no Oriente Médio.

Logo na primeira excursão à guerra, o comandante apresenta Faluja aos soldados: “Bem-vindos a Faluja, o Velho Oeste do Oriente Médio. Suas cabeças são inestimáveis, todos os extremistas do mundo vêm aqui para isso. [...] A cidade foi evacuada. Qualquer homem que ainda estiver aqui vai matar vocês”.

Assumir que Faluja, a cidade iraquiana, é o Velho Oeste do Oriente Médio é remeter a uma série de símbolos que remetem à conquista do Oeste no século XIX e principalmente aos filmes de western do século XX: natureza selvagem e indomável, inimigos bárbaros, selvageria, violência, guerras (Cf. VUGMAN, 2006. SHOHAT; STAM, 2006; REIS, 2017). Essa pequena apresentação feita pelo comandante na primeira excursão de Chris Kyle ao Iraque, é reforçada por uma série de outras sequências do filme.

---

<sup>2</sup> As discussões contidas nessa seção estão presentes na minha dissertação de mestrado (REIS, 2018).

# HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

O Iraque de Sniper Americano é um lugar desolado: várias sequências mostram as ruínas do país, os prédios destruídos, as ruas lotadas de escombros, um hospital abandonado e decaído. Buracos nas paredes, casas inacabadas com tijolos à mostra. E as pessoas que vivem nesse lugar, segundo o filme, não são mais íntegros que a cidade (Figura 1).



**Figura 1:** Cena de Sniper Americano mostra um terrorista muçulmano furando a cabeça de uma criança com uma furadeira. O cenário é uma cidade em ruínas.

Por outro lado, as cenas que se passam nos Estados Unidos apresentam uma paleta de cores vivas, cenários iluminados e uma sonoplastia que tem pássaros cantando, criando uma oposição entre as duas realidades. Para marcar essa diferença, Clint Eastwood molda um sistema classificatório, organizando o mundo e os indivíduos em categorias e, ao mesmo tempo, estabelece uma hierarquia, dizendo quais características são mais adequadas, mais legítimas. O quadro abaixo sistematiza as oposições entre “americanos” e “não-americanos” desenvolvidas em Sniper Americano.

<b>“Americanos”</b>	<b>Iraquianos (e outros habitantes do Oriente Médio)</b>
humano	animalesco
evoluído	atrasado
ocidental	oriental
civilizado	selvagem
cristão	muçulmano/anticristo
bom	mau
violência justificada	violência ilegítima
misericordioso/benevolente	cruel

**Tabela 1:** Oposições entre os "americanos" e os iraquianos em Sniper Americano (REIS, 2018, p. 88-9).

# HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E

## VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

As sequências do filme ajudam a legitimar as falas de Chris. Tratar os iraquianos como selvagens é justificado pelas violentas e execráveis ações que eles praticam. De início, os iraquianos são os responsáveis pelo ataque terrorista às torres gêmeas do World Trade Center. E esse acontecimento é o estopim para o início da guerra. No campo de batalha, os iraquianos são mostrados como insensíveis: uma mãe entrega uma granada RKG para seu filho pequeno destruir um canhão dos “americanos”; um dos iraquianos filma os assassinatos que comete durante as batalhas e vende os DVDs das filmagens; outro dirige um carro-bomba para matar soldados estadunidenses; outros degolam “americanos” inocentes diante de uma câmera; o mais violento deles, o Açougueiro (Figura 1), mata uma criança enfiando uma furadeira em sua cabeça.

A recepção criticou esse posicionamento do filme de Eastwood. Lorraine Ali, jornalista do Los Angeles Times especialista em assuntos sobre muçulmanos, diz em sua crítica que a principal questão de *Sniper Americano* é a desumanização dos iraquianos.

O maior problema aqui [em *Sniper Americano*] é que os iraquianos da produção de Eastwood são meros adereços, monstros cinzentos que torturam crianças com furadeiras, rebeldes de pele escura que se proliferam como baratas, toscos, vítimas infelizes que mal conseguem formar uma frase, muito menos proteger a si mesmos (ALI, 2015).

Enquanto isso, o Líder Supremo do Irã, o aiatolá Ali Khamenei disse que o filme de Eastwood “encoraja jovens cristãos e não-muçulmanos a perseguir e ofender os muçulmanos o máximo que puderem” (GETTEL, 2015). Já o presidente de um grupo árabe-americano contra a discriminação, Samer Khalaf, enviou uma carta para Clint Eastwood e Bradley Cooper pedindo ajuda em relação ao agravamento das ameaças que os muçulmanos estavam recebendo nos Estados Unidos desde o lançamento do filme. Segundo a carta, a maioria das ameaças violentas que os muçulmanos têm recebido na época era resultado da maneira como árabes e muçulmanos são retratados no filme. Em resposta à carta de Khalaf, o porta-voz da Warner Bros., produtora do filme, disse que o estúdio “denuncia qualquer retórica violenta e anti-muçulmana” e que “ódio e intolerância não tem lugar no importante diálogo que esse filme gerou sobre a experiência de um veterano” (ZWECKER, 2015; JONES, 2015).

# HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E

## VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

Em sua crítica no *The Austin Chronicle*, Jake Coyle elogia *Sniper Americano* e o seu “tributo ao sacrifício dos soldados americanos”, mas também não aprova a falta de contextualização sobre a guerra: “Poucos iraquianos aqui são vistos como algo além de inimigos” (COYLE, 2015).

Outros jornalistas criticam a maneira tendenciosa como Clint Eastwood apresentou a biografia de Chris Kyle, o que contribuiu para a heroicização do sniper em detrimento dos personagens iraquianos. No *The Washington Post*, Alyssa Rosenberg enumera uma série de trechos da autobiografia de Chris que foram alterados no filme de Eastwood. Além disso, Rosenberg destaca que o filme de Eastwood excluiu outros fatos polêmicos da vida de Chris Kyle. A jornalista diz que Eastwood não tem a obrigação de apresentar todos os eventos da vida do atirador, mas não deixa de ser curioso que ele tenha excluído histórias de violência da vida de Chris. “Eles [Eastwood e Cooper] querem honrar o homem, mas apenas as partes dele que eles acham admirável? Ou eles querem verdadeiramente entendê-lo, mesmo que eles não gostem de tudo que encontrarem?” (ROSENBERG, 2017).

Mas é importante lembrar que essas críticas não são unanimidade em toda a recepção de *Sniper Americano*. Uma leitora do *The Florida Times-Union* respondeu à crítica da Alyssa Rosenberg, do *The Washington Post*, fazendo uma defesa ferrenha do filme de Eastwood.

Quando foi a última vez que ela [Alyssa Rosenberg] viu um companheiro próximo sendo assassinado ou um grupo de fuzileiros navais massacrados por um terrorista incompreendido? [...] Não é necessário examinar ou expor o desprezo de Kyle por seus inimigos. É intuitivamente compreensível. [...] Destruir um inimigo, independentemente de sua origem étnica, não é racismo. Os Estados Unidos lutaram contra os japoneses porque nós éramos racistas? Ou nós fomos à guerra em resposta ao bombardeio de Pearl Harbor em 07 de dezembro de 1941? (THE FLORIDA TIMES-UNION, 2015).

John Kass, no *Lincoln Journal Star*, também discorda das críticas negativas feitas ao filme de Eastwood. Ele diz que muitos liberais têm criticado o filme na internet e o pior deles foi o *The Guardian*, “um jornal britânico de esquerda”. O título da matéria do *The Guardian*, assinada por Lindy West, é “O verdadeiro sniper americano era um

# HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E

# VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

assassino cheio de ódio. Por que os patriotas simplistas o tratam como um herói?”. Kass responde: “Por quê? Porque ele matou o inimigo e não se lamentou por isso” (KASS, 2015).

No meio dessa discussão, Clint Eastwood, diretor, Jason Hall, roteirista, e Bradley Cooper, protagonista e produtor, tentam se esquivar de questões políticas para defender *Sniper Americano*. Cooper disse que sente muita empatia por Chris Kyle, pela sua força e pelos sacrifícios que ele fez. E, segundo ele, *Sniper Americano* é um filme sobre a vida de Chris e não “um comentário sobre qualquer outra coisa”. Cooper completa: “Eu não estou dizendo que esse é um filme pró-guerra ou um filme anti-guerra ou, até mesmo, um filme de guerra. É um estudo de personagem sobre um soldado tendo que sair da vida em família, ir para a batalha e voltar” (KEEGAN, 2014). Eastwood, por sua vez, acredita que *Sniper Americano* é um filme anti-guerra. Numa entrevista, ele revelou: “‘A maior declaração anti-guerra que qualquer filme’ pode fazer é mostrar ‘o que a guerra faz para a família e as pessoas que tem que voltar para a vida civil como Chris Kyle fez’” (GETTEL, 2015).

A partir da análise das críticas e das notícias da imprensa estadunidense, é possível perceber que *Sniper Americano* torna-se um objeto de discussão e análise por parte da sociedade: críticos especializados, a equipe do filme, membros da comunidade islâmica e leitores dos jornais participam dessa controvérsia mostrando que o filme agencia esses debates no espaço público.

Na próxima seção, tento mostrar que, além das palavras em letras de forma dos jornais, as imagens estáticas da imprensa também podem contribuir para um entendimento mais ampliado dos documentos filmicos.

## **2. John Ford, o Monument Valley e as revistas de cinema**

Mesmo que tenha dirigido mais de cento e cinquenta filmes, John Ford é frequentemente lembrado por seus filmes de faroeste e, dentro desse gênero, as imagens majestosas do Monument Valley sempre são relacionadas à sua obra. Com seus grandes

# HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

planos panorâmicos, John Ford contribuiu para o estabelecimento de um gênero cinematográfico, principalmente no diz respeito aos cenários e enquadramentos.

Historiadores e críticos de cinema que tratam sobre a obra de John Ford frequentemente destacam as imagens do Monument Valley, esse conjunto de rochas fincadas no oeste estadunidense localizado entre os estados do Arizona e Utah, nos Estados Unidos, dentro da reserva dos índios navajos. Os planos abertos que enquadram as rochas do Monument Valley acabaram se tornando imagens canônicas (REIS, 2015).

[...] a maioria dos espectadores associa Ford à paisagem. A simples menção de seu nome traz à mente imagens inesquecíveis de planaltos escarpados, cânions, penhascos e cumes em Monument Valley. [...] Isto significa que Ford nos alcança através dos nossos olhos, e começa por entalhar permanentemente em nossas memórias uma coleção de imagens, antes mesmo de nos familiarizarmos com os personagens e o desenrolar de suas histórias. Não é tão fácil recordarmos o diálogo [...], mas é quase impossível não nos lembrarmos das paisagens ou dos interiores escuros, onde a ação acontece (MARÍAS, 2005 *apud* REIS, 2015, p. 15).



Figura 2: Frame da sequência inicial de *Rastros de ódio* (John Ford, 1956).

Foi esse cenário que Ford pintou o Velho Oeste e “isso só por ter filmado algumas tomadas ali em sete ou oito dos aproximadamente 160 filmes que dirigiu” (Idem). Pela centralidade que o Monument Valley ocupa na obra de John Ford e que a natureza ocupa no gênero faroeste, é interessante analisar esse deserto recorrente nos faroestes do diretor (Figura 2).



# HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E

## VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

Na minha pesquisa de doutorado, um dos meus objetivos é compreender quais são os significados construídos sobre a natureza dos Estados Unidos – mais especificamente sobre a região do sudoeste do país – na filmografia de John Ford. As imagens do Monument Valley, no Arizona, aparecem em oito filmes – No tempo das diligências (1939), Paixão de Fortes (1946), Sangue de Herói (1948), Legião Invencível (1949), Rio Grande (1950), Rastros de Ódio (1956), Audazes e Malditos (1960) e Crepúsculo de uma raça (1964) – e servem como uma síntese do Oeste estadunidense.

Então, dediquei-me a compreender como a filmografia de John Ford se aproxima de outras imagens sobre a natureza e, mais especificamente, sobre o oeste dos Estados Unidos, na tentativa de definir uma *iconosfera*, ou seja, não pensar os filmes apenas como uma peça única, mas também como inseridos num “conjunto de imagens que, num dado contexto, está *socialmente acessível*” (MENESES, 2003, p. 15).

Por exemplo, podemos relacionar essas imagens com as pinturas daquilo que ficou conhecido como Escola do Rio Hudson, movimento artístico estadunidense que permaneceu ativo durante grande parte do século XIX. Maria Lígia Coelho Prado mostra como os pintores dessa escola “contribuíram para a construção de um repertório de imagens nacionais, por meio das paisagens pintadas” (PRADO, 1999, p. 190-1), mostrando a natureza selvagem e intocada do continente americano.

As paisagens na pintura dessa escola tinham algumas características peculiares. Os homens possuíam uma pequena dimensão diante da natureza não-domesticada. As paisagens eram grandiosas, inatingíveis, intocadas, cheias de mistérios, de grande beleza e originalidade. [...] A análise dessas pinturas mostra que contribuíram para a elaboração de imagens constitutivas de uma identidade nacional, era uma arte nacionalista que pretendia afirmar que a natureza atingira sua forma mais pura e elevada nos Estados Unidos (Ibid, p. 192).

As obras de pintores como Thomas Cole e Albert Bierstadt ajudam a construir a natureza dos Estados Unidos como monumental, majestosa e intocável. Um dos quadros citados por Prado é o “Manhã Ensolarada no Rio Hudson” (Sunny Morning in Hudson River), pintado em 1827 por Thomas Cole. No fundo da imagem, o rio segue seu curso; a neblina embrenha-se pelas montanhas gigantescas; e, no primeiro plano, galhos

# HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E

## VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

retorcidos são iluminados pelo sol. O tema da natureza intocada também aparece na obra de Albert Bierstadt, como é o caso de “Vale de Yosemite” (Valley of the Yosemite), pintada em 1864. A grandiosidade das montanhas que tocam o céu são contrastadas pela pequenez dos animais bebendo água no rio.

Mas outras imagens da natureza estadunidense também foram veiculadas na imprensa estadunidense, como as fotografias das edições da *National Geographic*. A revista *National Geographic* foi lançada em novembro de 1888 pela *National Geographic Society* e, na prática, funcionava como um boletim dessa sociedade de geografia (BAITZ, 2005, p. 227). Graças às mudanças editoriais, a revista tornou-se a principal fonte de recursos da *National Geographic Society*. Numa revista que tinham o propósito de publicar conteúdo sobre geografia, a fotografia tinha a função de ser um documento pretensamente imparcial, aumentando a credibilidade das informações contidas na publicação.

Baitz mostra que o *National* nos nomes da revista e da sociedade estava mais relacionado à sua conformação pública do que a um limite geográfico do interesse da revista. Pelo contrário, a *National Geographic* publicava matérias sobre a Ásia, África e América Latina, de acordo com o interesse do debate público. Entretanto, a geografia dos Estados Unidos também estava dentre as preocupações da revista.

Para Baitz, é possível identificar dois grandes blocos de reportagens sobre os Estados Unidos: um grupo, em escala menor, mostrava as belezas naturais do país. Para explorar as belezas naturais do país, havia uma maneira específica de representar tais paisagens, de modo que mostrassem a imponência dessa natureza (Figuras 3 e 4)<sup>3</sup>.

Invariavelmente as imagens sobre quedas d'água, por exemplo, são colhidas em ângulo vertical, de baixo para cima, impondo ao olhar do observador da foto a sensação de altura daquela cachoeira. O mesmo acontece quando as imagens da revista convidam o leitor a ver a imensidão de um cânion. Nesse caso, a foto, também na vertical, de

---

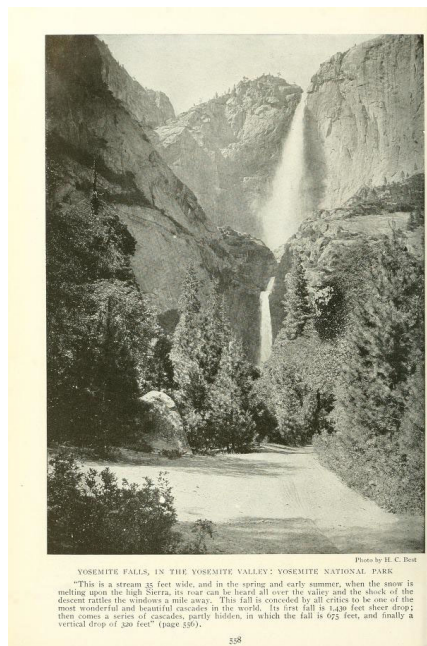
<sup>3</sup> Imagens retiradas de uma digitalização da edição da *National Geographic*. Disponível em: <<https://www.biodiversitylibrary.org/item/96962#page/570/mode/1up>>.

# HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E

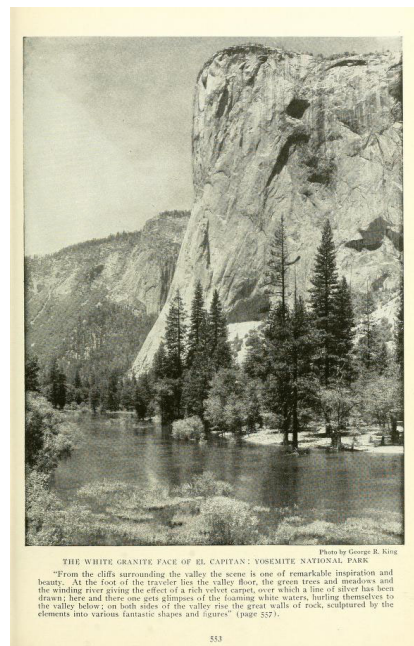
# VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

baixo para cima, aumenta a impressão do tamanho do meio natural (BAITZ, p. 239).



**Figura 3:** Página da edição da National Geographic, de junho de 1912, analisada por Baitz



**Figura 4:** Página da edição da National Geographic, de junho de 1912, analisada por Baitz

Ou seja, é possível perceber que há uma maneira apropriada de mirar a câmera fotográfica para destacar cachoeiras, cânions, sequóias ou florestas dos Estados Unidos, mostrando-as como grandiosas e monumentais, assim como fizeram os pintores da Escola do Rio Hudson. Baitz destaca a relação entre a *National Geographic* e as pinturas:

Mesmo se tratando de suportes distintos, pode-se ver, com relativa clareza, a proximidade entre as pinturas da *Hudson River School* e as fotografias da *The National Geographic Magazine*. A comparação entre os acervos parece inevitável, não só quanto ao repertório temático, mas também quanto ao tratamento e aos recursos técnicos utilizados. Em praticamente todas as imagens da revista se percebe [sic] a escolha do ângulo privilegiando [o] que melhor proporciona uma impressão de amplidão do espaço, seja utilizando ângulos aéreos, visões panorâmicas ou, ainda, o uso de recursos com a existência de figuras humanas para estabelecer a escala da grandiosidade (Ibid, p. 244).

# HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

O segundo grupo de imagens da revista identificado por Baitz era constituído por reportagens que destacavam as transformações no território nacional, “descreve[ndo] o meio natural como uma grande reserva com destinação econômica” (Ibid, p. 238). E as mesmas escolhas estéticas usadas para fotografar a natureza selvagem foram utilizadas nas imagens da natureza transformada em recurso natural, seja para mostrar a “pilha de sacos de cereais colhidas na última safra” ou para “o gigantismo da máquina agrícola empregada na lavoura” (Ibid, p. 244).

Não é absurdo pensar que John Ford dialoga com outras maneiras de mostrar as paisagens dos Estados Unidos: é possível perceber que há escolhas deliberadas do diretor em destacar as rochas do Monument Valley, filmando-as de ângulos que destaquem sua magnitude e vastidão.

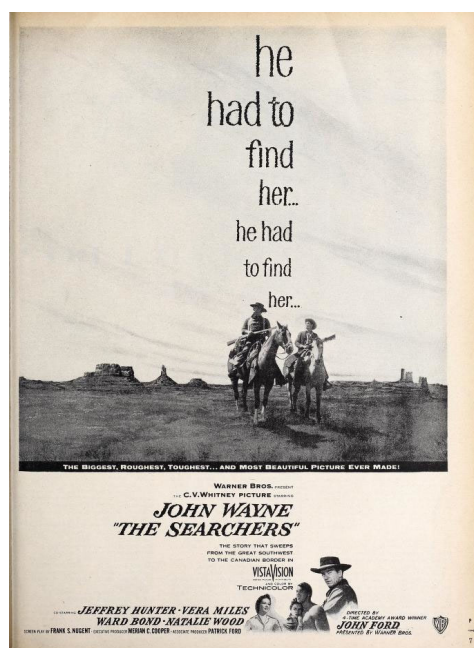


Figura 5: Página da revista Photoplay, junho de 1956.

Ao analisar revistas de cinema da época, também é possível perceber que a crítica especializada e a publicidade do filme também consideram fundamental destacar a paisagem dos filmes. Numa seção dedicada à divulgação dos filmes que estão em cartaz no cinema, uma edição da revista *Photoplay* de junho de 1956 convida seus

# HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E

# VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

leitores a assistirem *Rastros de Ódio*. O texto começa com a seguinte frase: “Reunidos nos incríveis cenários do Monument Valley, onde fizeram *No tempo das diligências*, o diretor John Ford e o astro John Wayne transformaram um western com sólida sensação de realidade”. Na mesma edição da *Photoplay*, algumas páginas anteriores, uma página inteira servia como propaganda do filme. Em primeiro plano, aparecem os *cowboys* interpretados por John Wayne e Jeffrey Hunter; e, mesmo que na legenda da imagem, esteja escrito que *Rastros de Ódio (The Searchers)* é uma história que vai “do grande sudoeste [dos Estados Unidos] até a fronteira canadense”, é o Monument Valley que aparece atrás dos heróis do filme (Figura 5).

Quer dizer, o público contemporâneo ao lançamento dos filmes de John Ford tinha ferramentas suficientes para interpretar o Monument Valley como parte integrante da monumental natureza nacional e também como parte do oeste estadunidense. Nos filmes, o oeste vai ser mostrado como uma terra árida e poeirenta, mas também grandiosa, assim como as pinturas da Escola do Rio Hudson e as fotografias da *National Geographic* já tinham representado a natureza do país e assim como as peças publicitárias nas revistas de cinema destacavam com frequência.

## 4. Considerações Finais

Esse artigo teve o objetivo de mostrar que a imprensa pode ser utilizada pelo historiador que faz pesquisas com o cinema, mostrando que, no espaço das publicações impressas, críticas, notícias e publicidade dialogam com os filmes.

A partir das críticas encontradas na imprensa estadunidense de 2015, é possível notar que *Sniper Americano* não é uma representação por si só: a representação só se dá a partir do contato entre o espectador e a obra. Não há apenas uma interpretação possível para o filme de Clint Eastwood. *Sniper Americano* levantou questões que remontam não apenas ao presente referente à Guerra do Iraque, mas a outras guerras que fazem parte da memória nacional. No período de divulgação do filme, Eastwood e Cooper tentaram driblar as críticas que apontavam um teor político em *Sniper Americano*, mas isso é incontornável. As críticas analisadas mostram que um filme de

# HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E

# VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

guerra levanta discussões próprias da sociedade americana: há desde o questionamento sobre a legitimidade da guerra, até a violência, a islamofobia e o racismo.

Enquanto que, ao analisar as imagens do Monument Valley nos filmes do John Ford dialogando com outras imagens sobre a natureza dos Estados Unidos “socialmente acessíveis”, como as pinturas da Escola do Rio Hudson, as fotografias da *National Geographic* ou até mesmo as revistas de cinema que dão destaque à locação dos filmes, o pesquisador consegue compreender quais imagens mentais podem ter emergido no espectador da época, quais conexões podem ter sido feitas, o que pode ajudar a compreender o funcionamento dessas imagens na sociedade.

## 5. Referências

ALI, Lorraine. The dehumanizing of Iraqis is the main ‘American Sniper’ issue. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 29 de janeiro de 2015. Entertainment. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-ca-american-sniper-essay-20150201-story.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

BAITZ, Rafael. Fotografia e Nacionalismo: a revista The National Geographic Magazine e a construção da identidade nacional norte-americana (1895-1914). **Revista de História**, n. 153, 2005.

COYLE, Jack. Critics spar over issues, but moviegoers love ‘American Sniper’. **The Florida Times-Union**, Jacksonville, Florida, 21 de janeiro de 2015. Disponível em: <<http://jacksonville.com/breakingnews/20150121/story/criticsparoverissuesmoviegoersloveamericansniper>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

GETTEL, Oliver. ‘American Sniper’ criticized by Iran’s supreme leader, report says. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 17 de fevereiro de 2015. Entertainment. Disponível em: <<http://www.latimes.com/entertainment/movies/moviesnow/la-et-mn-american-sniper-criticized-by-iran-supreme-leader-20150217-story.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

JONES, Layla A. Muslim civil rights group calls on Bradley Cooper for help. **The Inquirer Daily News**, Filadélfia, 26 de janeiro de 2015. Entertainment. Disponível em: <<http://www.philly.com/philly/blogs/trending/Muslim-civil-rights-group-calls-on-Bradley-Cooper-for-help.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

# HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E

## VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

KASS, John. 'American Sniper' criticism makes for amusing theater. **Lincoln Journal Star**, Lincoln, Nebraska, 23 de janeiro de 2015. Disponível em:

<[http://journalstar.com/news/opinion/editorial/columnists/john-kass-american-sniper-criticism-makes-for-amusing-theater/article\\_698fee69-73b4-510f-9cf1-43d33899bc8b.html](http://journalstar.com/news/opinion/editorial/columnists/john-kass-american-sniper-criticism-makes-for-amusing-theater/article_698fee69-73b4-510f-9cf1-43d33899bc8b.html)>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

KEEGAN, Rebecca. Makers of 'American Sniper' press ahead to tell a tale of war and home. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 25 de dezembro de 2014. Disponível em:

<<http://www.latimes.com/entertainment/movies/laetmnamericansnipercooperhall20141226story.html>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

MENESES, Ulpiano T. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista brasileira de história**, v. 23, 2003.

PRADO, Maria Lígia Coelho. Natureza e identidade Nacional nas Américas. In: **América Latina no Século XIX: Tramas, Telas e Textos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1999.

REIS, Lucas Henrique dos. "**Meu nome é John Ford. Eu faço westerns**": o Velho Oeste no século XX pelas lentes de um cineasta. Monografia (Graduação em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, Uberlândia, 2015.

REIS, Lucas Henrique dos. Imaginação social e Hollywood: fronteira e wilderness em Sniper Americano. In: VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem e III Encontro Internacional de Estudos da Imagem, 2017, Londrina. **Anais do VI Encontro Nacional de Estudos da Imagem [e do] III Encontro Internacional de Estudos da Imagem**, 2017.

Reis, Lucas Henrique dos. **Os cowboys de Clint Eastwood**: fronteira, masculinidade e identidade nacional em *Gran Torino* (2008) e *Sniper Americano* (2014). Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2018.

ROSENBERG, Alyssa. The mediocrity of 'American Sniper'. **The Washington Post**, Washington D.C., 21 de janeiro de 2015. Act Four, Opinion. Disponível em:

<[https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2015/01/21/the-mediocrity-of-american-sniper/?utm\\_term=.7cb493732f1a](https://www.washingtonpost.com/news/act-four/wp/2015/01/21/the-mediocrity-of-american-sniper/?utm_term=.7cb493732f1a)>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.

SANTIAGO JÚNIOR, Francisco das Chagas Fernandes. Entre a representação e a visualidade: alguns dilemas da relação história e cinema. In: **Domínios da Imagem**, Londrina, ano II, n. 3, nov/2008.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

THE FLORIDA TIMES-UNION, Lead Letter: In praise of Chris Kyle and "American Sniper". **The Florida Times-Union**, 10 de fevereiro de 2015. Disponível em:

HISTÓRIA, CRISE AMBIENTAL E

VULNERABILIDADES SOCIAIS

PUC Goiás / 2 a 6 de maio de 2022/ Formato híbrido

<<https://www.jacksonville.com/story/opinion/letters/2015/02/10/lead-letter-praise-chris-kyle-and-american-sniper/15650413007/>>. Acesso em: 15 de maio de 2022.

VALIM, Alexandre Busko. História e Cinema. In: **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.

VUGMAN, Fernando Simão. Western. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

ZWECKER, Bill. Arab-American group claims Muslims targeted by ‘American Sniper’. **Chicago Sun Times**, Chicago, 26 de janeiro de 2015. Entertainment.

Disponível em:

<<http://chicago.suntimes.com/entertainment/arabamericangroupclaimsmuslimstargetedb yamericansniper/amp>>. Acesso em: 04 de fevereiro de 2017.