

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS DE CURITIBA II
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E
ARTES DO VÍDEO (PPG-CINEAV)

PATRÍCIA LOURENÇO

“NOVOS” VELHO OESTE: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DE
GÊNERO NOS FILMES ATAQUE DOS CÃES E *FIRST COW*

CURITIBA

2025

PATRÍCIA LOURENÇO

“NOVOS” VELHO OESTE: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DE
GÊNERO NOS FILMES ATAQUE DOS CÃES E *FIRST COW*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da
Universidade Estadual do Paraná, na Linha de pesquisa:
Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo,
como requisito parcial à obtenção do título de Mestre
em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Priori

CURITIBA

2025

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Lourenço da Silva, Patrícia

NOVOS VELHO OESTE: UMA ANÁLISE DAS REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NOS FILMES ATAQUE DOS CÃES E FIRST COW / Patrícia Lourenço da Silva. -- Curitiba-PR, 2025.
118 f.: il.

Orientador: Claudia Priori.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Cinema e Artes do Vídeo) -- Universidade Estadual do Paraná, 2025.

1. Western. 2. Interseccionalidade. 3. Cinema Feminista. 4. Gênero. 5. Direção Feminina. I - Priori, Claudia (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

PATRÍCIA LOURENÇO DA SILVA

**““NOVOS” VELHO OESTE: UMA ANÁLISE DAS
REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO NOS FILMES ATAQUE DOS CÃES E FIRST
COW”**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

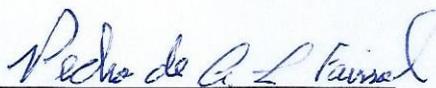
Curitiba, 24/06/2025.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo



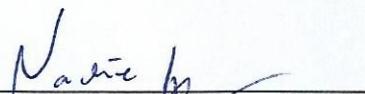
Profa. Dra. Claudia Priori

Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Prof. Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol

Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Nadia Maria Guariza

Membro Externo (PPGH/ Unicentro)

A você, Amanda, minha inspiração mais pura e meu maior motivo. Pesquiso relações de gênero pensando no mundo que vai crescer. No cinema que assistiremos juntas. Nas histórias que ainda vamos contar. Que ele seja mais justo. E que os filmes nos lembrem sempre do que podemos mudar.

AGRADECIMENTOS

Aos meus companheiros nessa travessia acadêmica, onde cada desafio foi um duelo, cada descoberta um novo território.

À minha mãe, que plantou as sementes do feminismo em mim antes mesmo que eu soubesse escrever "gênero" e me ensinou que conhecimento é a melhor arma para enfrentar o mundo.

Ao meu marido, meu parceiro da vida, sempre pronto para os *close-ups* das minhas crises e os *long takes* das discussões sobre cinema. Sem seu apoio criativo, essa jornada seria um *western* sem cenários contemplativos, definitivamente.

À minha irmã, minha parceira na aventura da pesquisa, que conhece como ninguém as armadilhas do caminho e as paisagens deslumbrantes que só quem persiste consegue ver.

Ao meu pai, o fã número um que sempre aplaudiu mesmo sem entender completamente o enredo, mas nunca duvidou do final feliz.

À minha orientadora, a xerife paciente que não deixou essa pesquisadora perdida no deserto das ideias, apontando sempre o caminho.

À banca avaliadora por disponibilidade para apontamentos e sugestões que enriquecem a dissertação.

E à minha Amanda, meu tesouro escondido, a razão pela qual sigo em busca de um território mais justo: um mundo com mais heroínas em *westerns*.

"Não estou falando de morrer, estou falando de viver."

Rápido e Morto - *western* de 1995

"Porque o que a vida quer da gente é coragem."

Guimarães Rosa - Grande Sertão: Veredas

RESUMO

Esta dissertação se debruça em analisar de que forma o espaço e visibilidade dos trabalhos das diretoras Jane Campion e Kelly Reichardt nos filmes “Ataque dos Cães” e “First Cow – A Primeira Vaca da América”, respectivamente, que se inserem no gênero cinematográfico western, têm ou não trazido uma nova perspectiva ao apresentar novas representações de masculinidade, feminilidade e sexualidade desconstruindo estereótipos de gênero tipicamente utilizados em filmes de western clássicos dos anos 1930 a 1960. Trata-se de analisar a figura do cowboy e as personagens mulheres em comparação com filmes considerados clássicos do próprio gênero cinematográfico. Além disso, observar como o olhar feminino na direção propõe uma nova perspectiva que pode estar auxiliando a reconfigurar o próprio western como uma produção cinematográfica na contemporaneidade. Com embasamento teórico de gênero categorizado por Joan Scott, utilizaremos os conceitos em que abordam o gênero enquanto construção social, tratando de relações de poder, relações hierárquicas entre os gêneros, o que contribui para a manutenção dos estereótipos e, neste trabalho, buscaremos perceber como o cinema (re)produz isso. Nos baseamos nas teorias feministas e estudos culturais como fio condutor do trabalho. Para discutir sexualidade partiremos das teorias de Michel Foucault e Judith Butler, para a abordagem da relação entre cinema e gênero Guacira Lopes Louro e Teresa de Lauretis, e para masculinidades nos pautamos nas reflexões de Fernando Botton. Para dialogar com os filmes elencados utilizaremos análise de conteúdo partindo da metodologia de análise fílmica de Manuela Penafria, além de elos comparativos por meio de iconografia e análise da forma nas obras cinematográficas.

Palavras-chave: *Western*; Interseccionalidade; Cinema Feminista; Gênero; Direção Feminina

ABSTRACT

This research delves into analyzing how the space and visibility of the works of directors Jane Campion and Kelly Reichardt in the films *The Power of the Dog* and *First Cow – America's First Cow*, respectively, which belong to the Western cinematic genre, have or have not brought a new perspective by presenting new representations of masculinity, femininity, and sexuality, deconstructing gender stereotypes typically used in classical Western films from the 1930s to the 1960s. It is a matter of analyzing the figure of the cowboy and female characters in comparison to films considered classics of the genre itself. Additionally, it observes how the female gaze in direction proposes a new perspective that may be helping to reconfigure the Western itself as a cinematic production in contemporary times. With a theoretical foundation on gender as categorized by Joan Scott, we will use concepts that address gender as a social construction, dealing with power relations, hierarchical relations between genders, which contributes to the maintenance of stereotypes. In this work, we seek to understand how cinema (re)produces this. We base ourselves on feminist theories and cultural studies as the guiding thread of the work. To discuss sexuality, we will start from the theories of Michel Foucault and Judith Butler, for the approach to the relationship between cinema and gender, Guacira Lopes Louro and Teresa de Lauretis, and for masculinities, we follow the reflections of Fernando Botton. To engage with the listed films, we will use content analysis based on Manuela Penafria's film analysis methodology, as well as comparative links through iconography and analysis of form in the cinematic works.

Keywords: Western; Intersectionality; Feminist Film Theory; Gender; Women Directors

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 01 - Imagem de boi e vacas correndo pelo campo como em um pastoreio.....	70
FIGURA 02 - Primeira cena em que vemos Phil	70
FIGURA 03 – Cena em que acompanhamos o primeiro diálogo de Phil e George já nos mostrando distinção entre as masculinidades.....	71
FIGURA 04 – Phil com seu instrumento musical.....	71
FIGURA 05 – Cowboy com instrumento musical.....	71
FIGURA 06 – <i>First Cow</i> com personagem com instrumento musical.....	72
FIGURA 07 – Com o objetivo de mostrar forma convencionalmente utilizada em <i>western</i> ...	72
FIGURA 08 – Pastoreio chegando à cidade.....	72
FIGURA 09 – Cena com diálogo entre irmãos.....	75
FIGURA 10 – Cena em que é apresentado ao espectador o Peter.....	75
FIGURA 11 – Enquadramento típico de <i>western</i>	75
FIGURA 12 – Peter altamente alinhado, bem arrumado, contraste com Phil.....	76
FIGURA 13 - Phil e seu grupo de <i>cowboy</i> mostrando a masculinidade única para pertencer a esse grupo.....	77
FIGURA 14 - Grupo de <i>cowboys</i>	77
FIGURA 15 – Mais uma vez, grupo de <i>cowboys</i>	77
FIGURA 16 – Phil no aguardo de seu irmão para fazer discurso de mito.....	78
FIGURA 17 – Phil reforçando seu tipo de masculinidade.....	79
FIGURA 18 – George conhecendo Rose melhor.....	80
FIGURA 19 – Enquadramento comumente utilizado em <i>western</i>	81
FIGURA 20 – Enquadramento <i>western</i>	81
FIGURA 21 – Phil na lida de campo, mas de olho em George.....	82
FIGURA 22 – Aqui George desconfigura o estereótipo que homens, ainda mais em filmes de <i>western</i> , não choram ou até mesmo não demonstram sensibilidade nas coisas simples da vida.....	82
FIGURA 23 – Rose incomodada com a cobrança de se mostrar como uma mulher que não é.....	83
FIGURA 24 – Phil olhando para os itens de Bronco Henry com carinho.....	84
FIGURA 25 - Pastoreio e <i>cowboy</i>	85
FIGURA 26 – Phil e <i>cowboys</i> analisando a chegada de Peter ao Rancho.....	85
FIGURA 27 – Peter percebendo que está sendo observado.....	85

FIGURA 28 – Peter mostrando que, apesar de se mostrar afeminado, não é frágil.....	85
FIGURA 29 – Cenas dos <i>cowboys</i> em momento de lazer.....	86
FIGURA 30 – Cena dos <i>cowboys</i> nus sendo observado por Phil.....	86
FIGURA 31 – Cena em que nos apresenta uma nova vertente de Phil.....	87
FIGURA 32 – Enquadramento de observador.....	88
FIGURA 33 – Enquadramento de observador.....	88
FIGURA 34 - Phil discute com George por conta do couro.....	89
FIGURA 35 – Cena repleta de intimidade e aproximação de Phil com Peter.....	89
FIGURA 36 - Repetição de enquadramento da primeira cena em que vemos Phil, agora, a última cena.....	90
FIGURA 37 - Início do filme.....	97
FIGURA 38 - Enquadramento e tempo de cena padrão dos filmes da diretora.....	97
FIGURA 39 – Cena em que aparece a ossada. Após, retornará no tempo.....	98
FIGURA 40 – Cena que mostra contraste de masculinidade em relação ao Cookie.....	100
FIGURA 41 – <i>Cowboy</i> com o uso de faca e com diálogos agressivos.....	100
FIGURA 42 – Enquadramento tradicional em filmes de <i>western</i>	101
FIGURA 43 - Diálogo mostrando masculinidades diferentes.....	101
FIGURA 44– Enquadramento comum em <i>western</i>	102
FIGURA 45 – Enquadramento comum em <i>western</i>	102
FIGURA 46 – Cenas do vilarejo.....	103
FIGURA 47 – Cookie e sua masculinidade que foge da heteronormativa.....	103
FIGURA 48 – Indígenas no filme, mostrados em perspectiva diferente do que costumamos ver em filmes de <i>western</i> clássicos.....	104
FIGURA 49 - Enquadramento comum em <i>western</i>	105
FIGURA 50 - Primeira cena em que a vaca aparece.....	105
FIGURA 51 – Relação de amizade entre os protagonistas.....	106
FIGURA 52 – Relações de poder.....	106
FIGURA 53 – Plano com a perspectiva do comerciante-chefe.....	107
FIGURA 54 – Plano com a perspectiva de Cookie.....	107
FIGURA 55 – Enquadramento de observador.....	107
FIGURA 56 – Uma das únicas cenas com mulheres.....	108
FIGURA 57 - Abraço de Cookie e King-Lu.....	108
FIGURA 58 - Último diálogo dos protagonistas.....	108

SUMÁRIO

AQUI EU PREPARO O COLDRE: O INÍCIO DO DUELO.....	12
1. OS FRAMES QUE CONTAM HISTÓRIA 16, 24, 30 E 60:.....	23
1.1 <i>WESTERN: BANG BANG</i> , A ORIGEM DE TUDO.....	28
1.2 UMA CÂMERA NA MÃO E UMA IDEIA NA CABEÇA - DELES.....	35
1.3 UMA CÂMERA NA MÃO E UMA IDEIA NA CABEÇA DELAS - KELLY REICHARDT E JANE CAMPION.....	40
2. ENTRE BOTAS E ESPARTILHOS. SOBRE GÊNERO, SEXO E SEXUALIDADE	45
2.1 DO <i>SALOON</i> PARA O ESTÁBULO. GÊNERO NA MIRA.....	49
2.2 HOMENS TAMBÉM CHORAM? - AS MASCULINIDADES.....	52
2.3 GÊNERO E CINEMA.....	62
3. OLHARES EM “NOVOS” VELHO OESTE	65
3.1 ATAQUE DOS CÃES.....	68
3.2 <i>FIRST COW</i> : A PRIMEIRA VACA DA AMÉRICA.....	91
O FINAL DO DUELO. CORTA! “THE END”. LÁGRIMAS ROLAM, OU NÃO?	110
REFERÊNCIAS.....	113

AQUI EU PREPARO O COLDRE: O INÍCIO DO DUELO

Prestes a completar 8 anos de idade, me peguei totalmente estarelecida e maravilhada com o comercial da televisão que avisara qual filme passaria no final da tarde daquele mesmo dia: “No Tempo das Diligências”, obra de 1939, dirigida por John Ford, diretor famoso e renomado por seus inúmeros filmes do Gênero cinematográfico – *western*- que, até então, não imaginava que estaria comigo conforme eu crescia. Bobo, porém, verdadeiro, paixão à primeira vista. Talvez fossem as imagens contemplativas, ou quem sabe os closes que traziam detalhes das roupas e dos olhares concentrados em um duelo, seja o que for, os filmes de *western* me perpassam e, contribuíram também, em sua medida, para a tal pulga atrás da orelha que surgiu: por que as relações de gênero são representadas dessa forma? Por que as personagens femininas são filmadas com intencionalidade de torná-las tão frágeis ou, até sensualizadas? Não, essas não são as perguntas-chaves a serem respondidas neste trabalho. Mas por conta delas e de uma vida que se desenvolveu assistindo semanalmente *western*, e mais *western*, chegamos aqui.

O Gênero cinematográfico *western*¹, é um terreno fértil para a análise crítica das representações de gênero e sexualidade no cinema, desde o fim do século XIX com os primórdios do cinema enquanto sétima arte, e ao longo das décadas com filmes que começam a difusão do Gênero que trata a memória idealizada da conquista do Oeste nos Estados Unidos, até os dias atuais. "Ao recriar e reinterpretar um passado histórico, transformando-o em lenda, o *western* reflete em larga medida a realidade política e sociocultural americana nos diferentes períodos em que estes filmes foram sendo realizados (LANGFORD, 2005, p. 61-64)". Desde o seu surgimento, este Gênero cinematográfico tem desempenhado um papel importante na construção e manutenção de ideais de masculinidade e feminilidade, muitas vezes refletindo e reforçando as normas sociais dominantes de cada época em que se insere. Afinal, o cinema é um campo privilegiado de construção de símbolos, discursos e narrativas que exerce influência nos comportamentos sociais, assim como, também é refratário a estes comportamentos, e demandas sociais (LAURETIS, 1994).

No entanto, à medida que a sociedade avança e as perspectivas evoluem, também surgem novas formas de representações abordadas em obras contemporâneas. Dentro desse contexto, os filmes "*First Cow - A Primeira Vaca da América*", dirigido por Kelly Reichardt

¹ O gênero também é conhecido no Brasil como fardoeste ou mesmo banguê-banguê. Para esta dissertação, optamos por usar a terminologia *western*, para reforçar a conexão com o cinema norte-americano, excluindo da discussão os fardoestes e banguê-banguês feitos em outros países.

em 2019, e "Ataque dos Cães", dirigido por Jane Campion em 2021, são obras que servem de exemplos para pensarmos as relações de gênero que envolvem feminilidades, masculinidades e sexualidade nos filmes de *western* contemporâneos.

Antes de avançarmos consideravelmente neste trabalho eu preciso explicar para você leitor (a) umas questões de nomenclaturas para evitar possíveis confusões ao longo da leitura: usarei a palavra gênero para dois significados diferentes. Abordarei a temática sobre relações de gênero, crucial para a discussão desta dissertação, bem como, abordarei o Gênero cinematográfico *western* e, para tal, irei discorrer sobre o que caracteriza o Gênero cinematográfico em si. Percebe que a palavra “gênero” pode vir a confundir? Pois bem, combinemos assim: toda vez que me referir a relações de gênero, utilizarei a grafia da palavra gênero tal como ela é, com a letra g no minúsculo. Já para abordar o Gênero cinematográfico, a escrita será com a letra G em maiúsculo. Acordados? Sigamos.

Com os filmes mudos de Edwin S. Porter, um dos primeiros no Gênero de *western*, podemos crer que o Gênero cinematográfico está presente desde o início do cinema estadunidense, conforme aponta Fernando Vugman (2012). Dos primórdios, até a contemporaneidade, o Gênero entrou nas casas mundo afora. Um exemplo é a forte influência do Gênero em outros países como a Itália, por exemplo, com o subgênero bem-sucedido *Western Spaghetti*. O tal “Velho Oeste”, para Vugman, parte de uma junção imaginária de épocas e regiões dos Estados Unidos muito específicos com obras que trazem a violência e outros estereótipos presente na figura do *cowboy*, “um ser que nasce do encontro do boi e do cavalo” (FOHLEN, 1989, p. 106), o confronto com indígenas por questões culturais e territoriais, pistoleiros e trabalhadores da estrada de ferro.

As narrativas voltadas para o Gênero cinematográfico *western* carregam características determinantes pautadas nos modelos de papéis de gênero. Este aspecto influencia a construção dos arquétipos² das personagens nos filmes do Gênero. Um exemplo disso é a figura emblemática que compõe o imaginário de *western*, o típico *cowboy* que, na maioria das vezes, era representado nos filmes de diretores como John Ford e Sergio Leone, dois diretores que tiveram significativa influência na criação do imaginário popular com base nos personagens de John Wayne e Clint Eastwood como ícones do ideal masculino. No entanto, seria um ultraje abordar os personagens como representações iguais, visto que se trata de fases de *western* diferentes que explicaremos mais detalhadamente no primeiro capítulo, pois, como mencionado acima, o *western* não se restringiu a permanecer somente

² Os conceitos, bem como as diferenças e relações entre arquétipos e estereótipos serão abordados mais à frente neste trabalho.

nos Estados Unidos, difundiu-se para a Itália, Alemanha, Coreia do Sul, Brasil, dentre outros. Isso é conhecido como fenômeno do *western* estrangeiro que acontece a partir de 1960, pois se trata de um período histórico marcado pela globalização.

Essa globalização foi além das mecânicas de se fazer os filmes para incluir preocupações compartilhadas que ultrapassavam as fronteiras nacionais, uma preocupação com as representações históricas, a fundição cultural do Leste e Oeste no nível das formas cinematográficas, e um reconhecimento da impotência das massas. (LANDY, 1996, p. 45).

Esse é marcado pelo momento em que o Gênero cinematográfico *western* estadunidense, deixa de ser apenas norte-americano. Pois bem, até esse momento, a figura do tal *cowboy* podia muito bem ser representada na persona de John Wayne, tomando forma de um militar, fazendeiro e outros, que podemos ver em famosas obras como “No Tempo das Diligências” (1939 - John Ford), “Rastros de Ódio” (1956 - John Ford) e “O Homem que Matou o Facínora” (1962 - John Ford). Assim, o *cowboy*, o indivíduo solitário que tinha sido eleito como o herói da literatura sobre o Oeste, aparece como a síntese da nacionalidade “americana”. E se antes o Oeste era o lugar da regeneração, a partir de 1960 era o lugar do perigo, da selvageria.

As imagens sobre o Oeste estiveram ligadas ao tipo de sociedade que a produzia. A sociedade agrícola produziu a idéia de jardim; a sociedade industrial via o Oeste como lugar selvagem. Mas era frente a este lugar selvagem que a civilização se afirmava. Era como se a civilização precisasse da selvageria contra a qual ela se distinguiria. Ao definir o índio como selvagem já estaria decretado o seu destino. Era o estágio atrasado que deveria ser superado pelo americano branco. Era o avanço inevitável do mais baixo para o mais alto, do mais simples para o mais complexo (OLIVEIRA, 2000, p. 141).

A partir de 1960 com o *western* globalizado, ainda que tenhamos a figura do *cowboy* com características que logo mais abordaremos nesta dissertação, algumas questões mudam. Com personagens icônicos representados por Clint Eastwood como nos filmes “Três homens em conflito - trilogia dos dólares” (1966 - Sergio Leone), “Por um punhado de dólares”- trilogia dos dólares (1964 - Sergio Leone), “Por uns dólares a mais” - trilogia dos dólares - (1965 - Sergio Leone), esse *cowboy* não conta mais com a força de uma história e luta coletiva de terras e povos, mas se concentra no heroísmo pautado na força do indivíduo.

Portanto, com a globalização, o que conhecemos como *cowboy* muda em alguns aspectos. Tanto que é possível percebermos um novo tipo de herói: o *cowboy* mestiço, mistura de branco com indígena que discute sobre minorias sociais e direitos políticos. Como os exemplos dos filmes “Homem” (1967 - Ritt) e “Renegado Vingador” (1972 - Winner).

Mesmo com as diferenças citadas acima, algumas características permaneceram de tal

forma a estereotipar o que conhecemos, até os dias atuais, como o *cowboy* de *western*, representado no viés de bravura e coragem. Já ao analisarmos a representação das mulheres nos filmes clássicos do Gênero cinematográfico, é possível perceber a tratativa da ideia de fraqueza, insegurança, e um viés de facilmente "quebrável". Afinal, não raro, as personagens mulheres têm que ser defendidas e protegidas pelo tal herói proposto na obra. No entanto, ainda que, em grande maioria eram representadas assim, ainda é possível percebermos uma forma dicotômica na apresentação das mulheres: ora a esposa, jovem, pura e doce do lar, ora a dona do *saloon* e suas dançarinas de *can can*. Percebe-se, portanto, que os arquétipos para a construção de personagens nos filmes tradicionais de *western* perpetuam uma visão estereotipada sobre masculinidades e feminilidades. Sendo assim, nesta dissertação traçaremos elos comparativos, levando em consideração tempo e espaço onde essas obras estão inseridas, com filmes que chamaremos de "clássicos de *western*", ou, ainda, filmes de antes do fenômeno da globalização, especificamente aqueles que se encontram desde 1930 até 1960 com as obras que compõe o corpus da dissertação.

O Gênero cinematográfico é dividido por fases que são diretamente impactadas pelos momentos históricos vividos. No final do século XIX com o seu surgimento o Gênero cinematográfico *western*, rapidamente se tornou popular ao agradar o público que se comovia acompanhando estrelas como Bronco Billy e Buck Jones. No entanto, com o final da Primeira Guerra Mundial surge uma nova geração de realizadores que buscaram transformar o Gênero cinematográfico na manutenção da ideologia política e econômica americana. Os anos 1930 é considerado um marco e um dos mais importantes momentos para o Gênero que está em fase popular de Hollywood, obras como "No Tempo das Diligências" (1939 - John Ford), marcaram o período. Foi assim que próximo da II Guerra Mundial, na temporada de 1938/1939, o cinema de Hollywood atingiu o apogeu da sua arte clássica (BAZIN, 1998, p. 49-51).

Os anos do pós-guerra, até 1960, representam uma mudança significativa do Gênero cinematográfico. O chamado *western-noir*, marca o início da mudança de abordagem sobre o mito do *cowboy*, reflexo das transformações socioculturais sentidas e vividas pela guerra. Essa vertente trouxe consigo uma desconstrução do imaginário tradicional do Oeste americano. Ao incorporar elementos do *film noir*, o *western-noir* abandonou o otimismo expansionista do *western* clássico, substituindo-o por um tom pessimista e introspectivo. Os heróis, antes símbolos de honra e determinação, passaram a ser figuras ambíguas, muitas vezes veteranos de guerra marcados por traumas ou homens arrastados pela violência e pelo acaso. A estética também se transformou: as vastas paisagens ensolaradas deram lugar a

ambientes noturnos, iluminados por contrastes dramáticos de luz e sombra, refletindo a psicologia perturbada dos personagens. Filmes como “Sua Única Saída” (1947) e “Sangue na Lua” (1948) exemplificam essa virada, onde a fronteira já não é um espaço de redenção, mas um labirinto moral.

Finalizando a explicação da história do *western* em si, faremos uma tessitura com o objetivo deste trabalho. Analisar as relações de gênero em filmes *western* da contemporaneidade. A teoria de RW Connell (1995, p. 81) nos alerta que o gênero enquanto construção social, trata de relações de poder, relações hierárquicas entre os gêneros o que contribui para a manutenção dos estereótipos e, neste trabalho buscaremos perceber como o cinema (re)produz isso. Além disso, o gênero opera numa dupla dimensão histórica: ao mesmo tempo em que é moldado pelo contexto social, exerce papel ativo na conformação desse mesmo contexto. Quando transportamos essa análise para o campo cinematográfico, percebemos que o cinema não se limita a reproduzir estereótipos de gênero - ele os institucionaliza, reforçando estruturas patriarcais e validando determinados modelos de masculinidade como norma social.

Um modelo hegemônico de masculinidade é justamente o que não vemos aqui: localizado na fronteira do Oregon na década de 1820, "*First Cow*" apresenta uma narrativa que desafia as convenções tradicionais do Gênero *western*, mas não só, é um filme que não utiliza da construção de narrativa amplamente vivida no entretenimento, a tão famosa Jornada do Herói. A narrativa de *First Cow* vai ao encontro com a teoria de Ursula K. Le Guin, “A Teoria da Bolsa da Ficção”. Segundo ela,

[...] a preocupação central da narrativa, incluindo o romance, é o conflito e o terceiro, que a história não é boa se o herói não estiver nela. Eu discordo de tudo isso. Eu diria que a forma natural e adequada do romance pode ser a de um saco, uma bolsa. Um livro contém palavras. Palavras manifestam e contém em si ações, coisas. Eles carregam significados. Um romance é um bolsa de mantimentos, ou de medicamentos, onde misturamos e usamos mais de uma coisa e assim estaremos mantendo uma relação particular e poderosa entre cada elemento, entre nós e o outro (LE GUIN, 2021, p. 3).

O filme nos mostra a história de Cookie, um cozinheiro, e King-Lu, um imigrante chinês, cuja amizade se desenvolve e cresce em meio à paisagem do Velho Oeste. Como ponto central da trama está a chegada da primeira vaca na região, um evento aparentemente trivial que desencadeia uma série de acontecimentos que questionam e subvertem as normas de gênero envolvendo aspectos de tipos de masculinidades diferentes da hegemonia, e relações de poder, bem como vinculado ao sistema capitalista. Já a obra "*Ataque dos Cães*" traz uma desconstrução da virilidade tradicionalmente associada ao gênero masculino no

contexto do *western*. O filme apresenta personagens masculinos emocionalmente complexos, cujas identidades e sexualidade estão em fluxo constante, assim questionando as noções convencionais de poder e controle.

Ao longo desta dissertação, vamos analisar de que forma o espaço e visibilidade do trabalho das diretoras Jane Campion e Kelly Reichardt nos filmes “Ataque dos cães” e “*First Cow – A Primeira Vaca da América*”, respectivamente, que se inserem no Gênero cinematográfico *western*, têm ou não trazido uma nova perspectiva ao ressignificar masculinidades e feminilidades desconstruindo estereótipos de gênero tipicamente utilizados a partir da figura/imagem do *cowboy* e das personagens mulheres em cena. Portanto, buscamos perceber se a maior participação de mulheres diretoras tem afetado, ou não, a configuração do modelo de se fazer cinema atualmente no Gênero cinematográfico *western*? Elas trazem alguma mudança nesse cenário? É nesse contexto que essa dissertação se propõe analisar a partir do *western* que é um Gênero no qual os modelos tradicionais predominam - ou predominavam?

O *western* como Gênero cinematográfico, em sua maioria, tem retratado modelos de feminilidades e masculinidades bastante tradicionais e estereotipadas. Assim como o próprio mundo cinematográfico da direção, esteve predominantemente concentrado em mãos e olhares masculinos, majoritariamente em mãos e olhares de homens brancos e heteronormativos.

As razões para tanto não são difíceis de encontrar, dado o tipo de trabalho que as mulheres têm de fazer. As mulheres foram forçadas a desenvolverem uma semiótica do cinema que pudesse incluir uma teoria da referência, já que a opressão da formação social nos é impingida diariamente. Mas como nossa opressão nasce de nossa (falsa) representação na significação, como podemos evitar a tentativa de encontrar uma voz, um discurso, apesar das dificuldades envolvidas em tal busca dentro da cultura patriarcal que nos exclui? Além do mais, como poderíamos continuar a tolerar, primeiro, nossa exclusão do fluxo da história (quer dizer, a representação da presença da mulher na história) e, depois, a omissão dos ativistas de esquerda quanto às questões políticas da mulher? [...] para caracterizar os variados projetos do cinema feminista, as cineastas independentes cumpriram sua tarefa de formas amplamente variadas. (KAPLAN, 1995, p. 127)

Mas isso não quer dizer que não houve mulheres que marcaram a história na direção desde o surgimento do cinema, como é o caso de Alice Guy-Blaché (1873-1968), conhecida como a “mãe” da história de ficção do cinema que, em abril de 1896, quando o formato cinematográfico ainda estava associado principalmente ao documentário (como nas obras dos Lumière), Alice Guy-Blaché já experimentava narrativa ficcional em “*La Fée aux Choux*”. Com duração de apenas um minuto, a obra representou uma dupla inovação: além de pioneira no Gênero, contou com uma mulher como realizadora e protagonista.

Então, à medida que novas produções de *western* dirigidos por mulheres emergem e trazem novas perspectivas de olhares sobre a realidade, no que diz respeito às relações generificadas entre homens e mulheres, novas representações de masculinidade, feminilidade e sexualidade são vistas nas telas e levantam questões de pluralidade e representatividade. Dessa forma, surgem a fim de desconstruir um "modelo" usualmente representado no cinema.

Naturalmente não significa que diretores homens não podem estar inovando, no entanto, a entrada dessas diretoras mulheres nesses espaços com indicações e premiação ao Oscar, como o caso de Jane Campion com Melhor Direção por “Ataque dos Cães” em 2022 (evento o qual já ocorreu 96 edições e somente nove mulheres foram indicadas a Melhor Direção até hoje), marca um recorte fundamental para analisar em que medida o trabalho dessas mulheres tem contribuído para modificar determinados padrões dentro de um Gênero cinematográfico, observar a contribuição dessas mulheres é primordial e esse motivo justifica esse estudo.

Portanto, umas das questões é perceber justamente como esses modelos são representados, mas também analisar em que medida a inserção dessas mulheres mais contemporaneamente na direção cinematográfica - voltada à produção de *western* - têm reconfigurado aqueles modelos mencionados anteriormente. Isso quer dizer que ambos os filmes que compõem o corpus desta dissertação só trazem novas representações das relações de gênero por serem dirigidos por mulheres? Não, afinal as mulheres não têm um olhar diferente sobre o cinema ou sobre a sociedade, pois são mulheres como se fosse um fenômeno da natureza. Elas têm um olhar diferente pois, ocupam espaços diferentes na estrutura social que resulta de um processo histórico que envolve classe, gênero, questões étnico-raciais, geração e sexualidade, então esses elementos que compõem a historicidade dos(as) sujeitos(as) fazem com que eles criem uma subjetividade em relação ao olhar deles. Ou seja, por serem mulheres, elas são atores que participaram de um processo histórico na construção de suas identidades subjetivas que as colocam em um viés de mais possibilidade a ter esse olhar diferenciado. Segundo Iris Marion Young, os grupos possuem como referenciais suas próprias experiências marcadas pelos privilégios que possuam ou não, no espaço que ocupam na estrutura social. Neste sentido, existiria um “ponto de vista que os membros de um grupo mantêm sobre os processos sociais em função das posições que neles ocupam” (YOUNG, 2006, p. 164).

Dialogando com teorias feministas e de cinema, essa dissertação pretende explorar a maneira como "*First Cow*" e "*Ataque dos Cães*" reimaginam as relações de gênero no contexto do *western* americano, dialogando com as perspectivas críticas de mulheres e

feministas que têm estudado o universo *western* ou que possam dialogar com ele. Laura Mulvey (1975), em seu ensaio "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*", trouxe o conceito do "olhar masculino" no cinema, destacando como as mulheres são frequentemente objetificadas e subordinadas à narrativa masculina. bell hooks (1994), por sua vez, em "*Outlaw Culture: Resisting Representations*", aborda as maneiras como o Gênero *western* tem perpetuado estereótipos de gênero e raça, oferecendo uma crítica feminista e interseccional às narrativas dominantes.

Considerando os aspectos cinematográficos, a análise dos filmes por meio de análise fílmica de Manuela Penafria, em paralelo com as teorias e estudos das autoras permite uma compreensão mais profunda das dinâmicas de poder e representação na tela. Mulvey argumenta que o cinema tradicionalmente opera a partir de uma perspectiva masculina na qual as mulheres são frequentemente objetificadas e colocadas como objeto de desejo para o espectador masculino. No entanto, tanto em "*First Cow*" quanto em "Ataque dos Cães", há uma subversão dessa dinâmica sob perspectivas e olhares femininos. Kelly Reichardt, em "*First Cow*", oferece um olhar mais íntimo e humanizado, desviando-se dos estereótipos tradicionais do Gênero *western*. Da mesma forma, em "Ataque dos Cães", a representação desafia as expectativas convencionais, oferecendo retratos complexos e multifacetados que transcendem as limitações do "olhar masculino".

Por meio desta análise então, espera-se contribuir para um entendimento mais amplo das complexidades das representações de gênero no cinema contemporâneo *western*. Nos baseamos nas teorias feministas e estudos culturais como fio condutor do trabalho, para discutir sexualidade partiremos das teorias de Michel Foucault e Judith Butler, para abordarmos a categoria gênero como um todo utilizaremos análises de Joan Scott, para a abordagem da relação entre cinema e gênero Guacira Lopes Louro e Teresa de Lauretis, e para masculinidades nos pautamos nas reflexões de Fernando Botton. Para dialogar com os filmes elencados utilizaremos análise de conteúdo partindo da metodologia de análise fílmica de Manuela Penafria, além de elos comparativos por meio de iconografia e análise da forma nas obras cinematográficas.

No primeiro capítulo nos propomos a traçar um apanhado histórico sobre o início do cinema para, em meio a esse levantamento histórico, desmembrar para o Gênero cinematográfico que esta dissertação se debruça a pesquisar: *western*. Após, aprofundaremos a discussão sobre o que caracteriza o Gênero em si, a relevância do *western* na indústria cinematográfica, na sociedade norte-americana, o desmembramento do Gênero em seus subgêneros, dentre outros. Com esse cenário traçado, trazemos o conceito de arquétipos,

relevante na construção da narrativa cinematográfica, e a sua relação com a ideia de estereótipos para então, abordar os olhares masculinos na direção, bem como o oposto disso: a quantidade, muito menor, das mulheres na direção de filmes. Ao discutir sobre a direção feminina, voltamos nosso olhar para a trajetória das realizadoras Jane Campion e Kelly Reichardt. No capítulo dois abordaremos questões teóricas sobre o gênero e suas interseccionalidades com feminilidade, masculinidade e sexualidade. Esse capítulo servirá de base para a análise fílmica a partir da teórica Manuela Penafria que virá no capítulo três, no qual trazemos as análises de *Ataque dos Cães* e *First Cow*: a primeira vaca da América.

Mas antes, precisamos abordar as diferenças de estereótipos e arquétipos. Do clássico ao cinema revisionista, falamos de arquétipos tradicionais, de arquétipos que reforçam estereótipos e de novas representações de masculinidades, feminilidades e sexualidade pela construção de outros arquétipos. Por isso, para esse trabalho, é fundamental explicar o sentido e a diferença de arquétipos e estereótipos. Afinal, aparecerão bastante ao longo da leitura, cada uma com seu significado. Porém, admito que, não raro, é possível escutar por aí a seguinte dúvida: "não são sinônimos?" Pois bem, não são.

A compreensão contemporânea dos conceitos de arquétipo e inconsciente coletivo tem seu início nas teorias desenvolvidas pelo psiquiatra suíço Carl Gustav Jung (1875-1961). Em sua obra "Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo", Jung propôs que os arquétipos representam as expressões primárias do inconsciente coletivo, padrões psíquicos universais que moldam nossa experiência humana. "Um conceito universal e não estabelecido em nossa experiência pessoal" (DAMASCENA, 2015, p. 19). Ou seja, do inconsciente coletivo, surgem os arquétipos.

Joseph Campbell aprofundou o conceito de arquétipo de Jung em obras como "O Herói de Mil Faces" (1989). Ele mostrou que histórias de heróis, desde mitos antigos até produções atuais, seguem padrões narrativos semelhantes. Damascena (2015, p. 20) afirma que Campbell "explica como os heróis em diversos enredos da cultura pop refletem o mesmo padrão de várias formas". Campbell chamou esses padrões de "Jornada do Herói". Essas ideias influenciaram o cinema, principalmente o norte-americano. No entanto, os arquétipos narrativos como a Mãe, o Herói, o Vilão, dentre outros, existem há muito tempo, organizando mitos e histórias. O cinema sempre usou esses padrões, desde seu início e em diferentes culturas. Ainda, para entendermos o que são os estereótipos que estão relacionados com os arquétipos temos os exemplos. Mãe: virtuosa, boa, abnegada, mãe dolorosa. Herói: valente, corajoso, sincero. Vilão: malvado, estrategista, dentre outros. Ainda, os arquétipos e estereótipos simplificam ou generalizam uma vivência, uma figura.

A transformação do arquétipo em mito ocorre quando essas imagens primordiais se fixam na cultura, gerando histórias que exploram as complexidades dos personagens que as encarnam. Essas "imagens", como define Jung, são formas psíquicas universais que carregam um núcleo de significado coletivo. Para Campbell (1989), elas se materializam em figuras como o herói (Ulisses, Hércules) ou a mãe terrível (Medeia, Cila), que transcendem culturas específicas. Já Durand (2012) enfatiza que tais imagens não são estáticas: ao migrarem para narrativas míticas, ganham camadas de interpretação, como a figura do *trickster* (Loki, Hermes), que varia do sagrado ao profano conforme o contexto. A fixação dessas imagens, portanto, não as esvazia, mas as recodifica em novos sistemas simbólicos. Nas artes cênicas, primeiro no teatro, com destaque para o melodrama, depois no cinema, esses arquétipos sofrem um processo de redução, condensando-se no que conhecemos como "personagem-tipo". Esta figura plana apresenta características físicas e psicológicas fundidas de maneira simplificada, sem camadas de complexidade. Importante destacar: essa tipificação não esgota as possibilidades expressivas do teatro ou do cinema, sendo apenas uma entre muitas formas de construção dramática existentes.

O personagem-tipo se constrói a partir de estereótipos e clichês, que representam a versão mais simplificada das imagens arquetípicas. Trata-se de representações cristalizadas pela repetição excessiva, perdendo gradualmente qualquer nuance psicológica ou social. Por exemplo, na literatura e no cinema, o "cientista louco" (como Dr. Frankenstein) ou a "dama em perigo" (como muitas personagens femininas em filmes de terror dos anos 1980) são arquétipos reduzidos a fórmulas previsíveis. Na cultura popular contemporânea, séries como *The Big Bang Theory* reforçam o estereótipo do "nerd antisocial", enquanto romances românticos muitas vezes recorrem ao clichê do "bad boy" de coração dourado. Essas representações, por mais que sejam reconhecíveis, limitam a complexidade humana, reduzindo indivíduos a categorias facilmente digeríveis pelo público.

Essas imagens de fácil identificação são amplamente empregadas nos meios de comunicação contemporâneos, particularmente na cultura pop e na publicidade. Como observa Leonor Areal (2011, p. 143): "Quanto mais uma imagem é repetida, mais ela se torna simplificada e mais ela é retida por cada um de nós. A forma repetida e reconhecível que chamamos clichê é um elemento fundamental da linguagem do cinema, terreno onde surge amiúde esse gênero de citação".

No âmbito da discussão psicológica e sociológica que busca compreender a forma como os indivíduos e grupos constroem suas crenças e elaboram seus esquemas simbólicos encontramos a seguinte observação:

A expressão das crenças ocorre por intermédio de assertivas ou proposições aplicadas à experiência pessoal. Elas podem ser estritamente pessoais, quando expressam por exemplo uma avaliação ou julgamento à respeito de alguém, mas também pode ser compartilhada, como nos casos de opinião pública e dos estereótipos (LIMA; PEREIRA, 2004, p. 31)

Neste sentido, os estereótipos são construções imaginárias e representações que moldam crenças de indivíduos e grupos sobre os grupos humanos. Estas crenças promovem visões generalizantes e inspiradas em pré-conceitos e ou simplificações sobre as características que os representam.

CAPÍTULO 1 - OS FRAMES QUE CONTAM HISTÓRIA 16, 24, 30 E 60

André Bazin definia o cinema como "fotografias em movimento", caracterização que revela sua natureza imagética. Nascido no século XIX como produto típico da modernidade, o meio cinematográfico ultrapassou rapidamente quaisquer expectativas de difusão. Sua evolução tecnológica deriva diretamente de aparelhos ópticos como o Zootropo e o Praxinoscópio, que, conforme Rosenfeld (2002), materializaram as inovações técnicas que tornariam possível o advento do cinema.

No período do primeiro cinema, que abrange o final do século XIX e o início do século XX, conferimos o desenvolver dessa forma de arte e, ser de fato considerada arte, juntamente com os primeiros esforços para retratar homens e mulheres na tela. Nesse contexto, é essencial considerar não apenas as representações de gênero nos filmes, mas também os aspectos técnicos da produção cinematográfica e as teorias que moldaram a estética e a narrativa do cinema. É pela produção de filmes não narrativos que o primeiro cinema é marcado, de 1894 a 1908. Na segunda fase, que contempla 1908 a 1915, começa a aparecer o que podemos indicar como início (mesmo que de forma simples) de narrativas no cinema.

O primeiro cinema é sobretudo um processo de transformação – transformação que é visível na evolução técnica dos aparelhos e na qualidade das películas, na rápida transição de uma atividade artesanal e quase circense para uma estrutura industrial de produção e consumo na incorporação de parcelas crescentes do público. (COSTA, 1995, p. 36)

Os primórdios do cinema foram marcados por uma série de experimentações técnicas, com os(as) cineastas explorando os limites da nova forma de arte, até de fato, se configurar como uma arte e ser reconhecida. Da invenção da câmera cinematográfica até o desenvolvimento de técnicas de edição, iluminação e composição visual, cada avanço técnico contribuiu para a expansão do vocabulário cinematográfico e a criação de novas possibilidades expressivas. Paralelamente aos desenvolvimentos técnicos, surgiram teorias sobre a natureza e a função do cinema como uma forma de arte. Teóricos como Sergei Eisenstein, Lev Kuleshov e Dziga Vertov exploraram questões de montagem, narrativa visual e relação entre imagem e som, contribuindo para uma compreensão mais profunda da linguagem cinematográfica e suas potencialidades artísticas.

Mas voltemos ao primeiro cinema. A aurora do século XX encontrou o cinema ocupando lugar central no cotidiano das classes trabalhadoras. Este fenômeno cultural inscreve-se num quadro mais amplo: a Revolução Industrial havia redesenhado

completamente a geografia humana dos países desenvolvidos, convertendo campos em cidades e agricultores(as) em operários(as). Nesses centros urbanos em ebulição, onde a eletricidade já iluminava fábricas, ruas e lares, as telas de cinema surgiram como janelas mágicas que encantavam a vida dura dos subúrbios industriais.

Esses primeiros filmes apresentavam a olho nu o que era o cinema fisicamente: cada plano sendo, de certa forma, autônomo a outro; o cinema sendo, essencialmente, descontínuo. Filmamos uma cena e montamos com outra filmada depois ou até antes. O que cria sentido é a montagem, que também chamamos hoje de edição. Esse cinema estava ainda explorando as primeiras técnicas de como contar histórias, não possuía muitos parâmetros, e as técnicas eram empregadas de forma muito experimental: era um cinema de atrações (ROSSATO, 2019 p. 37)

A fase compreendida entre 1906 e o início da Primeira Guerra Mundial representou a racionalização do modelo de negócios cinematográficos. Os *nickelodeons* institucionalizaram a exibição comercial em espaços específicos, enquanto a produção respondia com narrativas mais sofisticadas. O setor organizou-se em três segmentos interligados - produção, distribuição e exibição - com crescente especialização laboral e definição precisa de funções. Esta estruturação industrial, combinada com experimentações técnicas, pavimentou o caminho para a codificação da linguagem do cinema clássico, particularmente no campo da montagem e da sintaxe audiovisual.

A segunda década do século XX testemunhou a ascensão do cinema como forma artística autônoma. O desenvolvimento cumulativo de técnicas narrativas, associado à crescente sofisticação das produções, permitiu a exploração de novas possibilidades expressivas. Este ambiente de inovação e reflexão propiciou o aparecimento das primeiras teorizações consistentes sobre a natureza e potencialidades da linguagem fílmica.

O cinema se incluía, assim, como mais uma expressão artística, o que não era exatamente aquilo que as pessoas achavam que o cinema fosse em seu início, mas que hoje nos parece muito natural. O cinema era uma novidade tecnológica, um entretenimento popular, embora não fosse considerado por muitos uma arte. Para as vanguardas, o cinema não era apenas um entretenimento popular, mas uma linguagem estética que poderia expressar ideias e valores poéticos. (ROSSATO, 2019 p. 48)

A Alemanha havia perdido a Primeira Guerra, e se moldava no país uma visão pessimista sobre o ser humano e o mundo na sociedade. Assim nasceu o movimento Expressionismo Alemão com filmes clássicos como “O gabinete do Dr. Caligari” (1920) de Robert Wiene e “Nosferatu” (1922) de F. W. Murnau. O Expressionismo Alemão, enquanto movimento cinematográfico, distingue-se pela sua abordagem estilizada e intencionalmente distorcida da realidade, em contraste radical com a representação mimética e naturalista

característica do cinema clássico hollywoodiano. Sua estética visual é marcada por um tratamento fotográfico que exagera nos contrastes entre luz e sombra, com uma paleta reduzida ao preto e branco em extremos tonais, frequentemente bordejando a abstração. Essa construção imagética não apenas estabeleceu as bases visuais para o posterior desenvolvimento do cinema de terror, como também explica a significativa migração de cineastas e técnicos expressionistas para Hollywood, onde seu legado estético foi instrumental na formação do imaginário do Gênero.

O Impressionismo Francês consolidou-se paralelamente ao processo de legitimação cultural do cinema como objeto de estudo e reflexão artística. A emergência de revistas especializadas, cineclubes e círculos intelectuais - com figuras como Ricciotto Canudo e Louis Delluc à frente - permitiu a sistematização das primeiras investigações teóricas sobre a especificidade da linguagem cinematográfica. Esses pioneiros concentraram-se em questões ontológicas fundamentais: a natureza híbrida do cinema (que sintetiza artes temporais e espaciais), sua capacidade de representação singular e, sobretudo, sua autonomia estética enquanto "sétima arte", conceito cunhado por Canudo em 1911 que sintetizava esta nova forma de expressão artística.

No cinema, os impressionistas buscavam o ideal de um cinema puro, pois era preciso pensar e produzir filmes a partir de uma busca pelas possibilidades de um discurso que pudesse ser apenas realizado pelo cinema. No caso do impressionismo francês, essa busca se dava principalmente em relação à fotografia. (ROSSATO, 2019 p. 50)

Embora comumente associado às artes plásticas – como evidenciam as obras icônicas de Salvador Dalí e René Magritte –, o Surrealismo expandiu sua influência para diversas formas de expressão artística. A publicação do Manifesto do Surrealismo (1924) por André Breton, poeta e teórico francês, não apenas formalizou os princípios estéticos do movimento, como também estabeleceu suas bases conceituais para além das artes visuais, abrangendo literatura, cinema e teatro. Fundamentado na psicanálise freudiana e na valorização do inconsciente, do onírico e do irracional, o Surrealismo propunha uma subversão radical das convenções artísticas tradicionais, buscando libertar a criatividade das amarras da lógica e da razão. Essa abordagem revolucionária permitiu a transposição dos ideais surrealistas para múltiplas linguagens, consolidando-o como um dos movimentos artísticos mais impactantes do século XX. Outro movimento importante para comentar é o Construtivismo russo e as teorias das montagens.

Em nossa cronologia dos acontecimentos, chegamos ao fim do cinema mudo. A

exibição de “O Cantor de Jazz” (1927), pioneiro na sincronização de áudio e imagem, desencadeou uma transformação radical no cinema. Essa inovação técnica exigiu a adaptação de equipamentos, modificou estruturas narrativas (com a incorporação de diálogos) e alterou significativamente a estética fílmica, marcando a transição irreversível para o cinema sonoro e redefinindo as possibilidades expressivas da sétima arte. Assim, já na era de Hollywood em crescimento e desenvolvimento, surge a importância do roteiro e atuações.

O sistema hollywoodiano se consolidou definitivamente nos anos 1930 e nos anos 1940, e é de encontro com esse período no tempo que o Gênero cinematográfico *western* só crescia e contribuía para o crescimento da indústria cinematográfica.

Desde 1903, os faroestes já faziam parte dos gêneros cinematográficos. Com o cinema falado, as histórias tornam-se mais realistas. A música, as canções populares e os sons característicos, como as trocas de tiros, tornam-se a regra do formato. O faroeste é um dos gêneros que mais foi produzido na história do cinema. Há inúmeros filmes, séries e atores identificados com esse gênero. (ROSSATO, 2019, História do Cinema e do Audiovisual, p. 79)

Antes de abordarmos especificamente o Gênero *western*, é importante mencionar que entre 1942 e 1980 houve o surgimento do Cinema Moderno. Com ele, o Neorealismo Italiano, que abordou o contexto do pós-Segunda Guerra Mundial com a perda da Itália e a pobreza que se instaurou no país. Os inúmeros problemas sociais e o surgimento do fascismo.

Em 1950 o cinema havia acumulado seis décadas de história, constituindo-se como linguagem madura enquanto a França vivia profundas transformações pós-guerra. A nacionalização de setores econômicos estratégicos, combinada com conquistas sociais como o sufrágio universal e a saúde pública, criou um ambiente de renovação cultural que se refletiria diretamente no surgimento de novos paradigmas cinematográficos, destacando-se a emergência da *Nouvelle Vague* como movimento de vanguarda.

Como vemos a forma de um filme? Pelo modo como ele é narrado; não apenas pela história que se passa, mas pelo modo como ela é contada. Quais são as escolhas e as decisões que o diretor toma em relação aos planos, aos enquadramentos e movimentos da câmera? Por mais que um filme não exista sem produtores, diretores de fotografia, diretores de som, diretores de arte, atrizes, atores e técnicos, a mise-en-scène, ou seja, a forma do filme, é conduzida pelo diretor. Este é, portanto, o autor do filme. (ROSSATO, 2019 p.131)

O conjunto de proposições elaboradas pelos jovens críticos da *Cahiers du Cinéma* cristalizou-se na denominada "política dos autores", conceito que estabelecia a primazia da figura do(a) cineasta como principal responsável pela concepção fílmica - particularmente no que concerne à dimensão estilística e à visão de mundo transmitida por meio da obra. A

relevância histórica da *Nouvelle Vague* reside precisamente em seu papel pioneiro enquanto movimento que não apenas produziu cinema, mas que sistematicamente refletiu sobre sua própria prática, desenvolvendo uma autoconsciência teórica sem precedentes. Esta dupla atuação - simultaneamente prática e teórica - foi fundamental para a consolidação do cinema como objeto legítimo de investigação intelectual e como componente integrante do patrimônio cultural, equiparando seu status ao das demais formas artísticas consagradas.

Um resumo de parte da história do cinema você leu até aqui. Mas a história continua na contemporaneidade, com cinema novo no Brasil, terceiro cinema, Dogma 95 e novas formas de se fazer cinema.

Segundo George Sadoul: “é impossível estudar a história do Cinema como arte, sem evocar os seus aspectos industriais. E a indústria é inseparável da sociedade, da sua economia, da sua técnica” (SADOUL, 2003, p. 13). Sendo assim, o cinema é um campo fundamental para pensarmos em comportamento de sociedades e seus reflexos. A arte imita a realidade, ou vice-versa? Mesmo quando voltamos lá atrás na história do cinema, no período de experimentação e inovação, as representações de gênero nos filmes frequentemente refletiam as normas e valores da sociedade da época. Os homens eram, na grande maioria das vezes, retratados como protagonistas corajosos e heroicos, enquanto as mulheres comumente eram relegadas a papéis secundários, refletindo as desigualdades de poder e status entre os gêneros na sociedade patriarcal.

Essas representações eram influenciadas não apenas por questões sociais e culturais, mas também pelas escolhas estéticas e técnicas dos cineastas. A composição visual, a iluminação, a edição e a escolha de ângulos de câmera eram todos elementos que contribuíam para a construção da narrativa e das personagens, moldando assim as representações de masculinidade e feminilidade na tela.

No contexto do Gênero cinematográfico *western*, esses aspectos técnicos e teóricos desempenharam um papel fundamental na criação de filmes que capturavam a imaginação do público e influenciavam a cultura popular. Diretores renomados como John Ford e Sergio Leone empregaram uma variedade de técnicas cinematográficas para criar mundos visualmente impressionantes e narrativas emocionantes que continuam a ressoar com o público até hoje.

A seguir vamos explorar mais profundamente a história e evolução do Gênero cinematográfico *western*, examinando como ele reflete e influencia as percepções da masculinidade, feminilidade e sexualidade na sociedade ocidental. Ao fazer isso, continuaremos a considerar não apenas as representações de gênero nos filmes, mas também

os aspectos técnicos e teóricos que moldaram o cinema como uma forma de arte poderosa e influente, ainda mais quando se trata de um Gênero tão popular como *western*.

1.1 WESTERN: BANG BANG, A ORIGEM DE TUDO

Western, ou o Gênero americano por excelência, segundo André Bazin, é classificado como *classicism*, ao exemplo do filme de John Ford “No Tempo das Diligências”. Bazin já afirmava que o *western* “deve ser outra coisa que não a forma” (BAZIN, 1991, p. 201). O *western*, como um Gênero cinematográfico de ficção do cinema, soube construir uma representação que perpassa uma experiência histórica quando mensuramos o trabalho com base na conquista territorial como um eixo central da formação dos Estados Unidos, salientando os tais valores fundamentais que prepararam a nação no sentido moderno. Ou seja, a ideia do mito e heroísmo observados na figura do *cowboy*.

Essa relação entre mito e história é importante para a compreensão das narrativas sobre o Oeste. Para Richard Slotkin, os mitos “são histórias criadas a partir da história de uma sociedade que, repetidas ao longo do tempo, adquiriram o poder de simbolizar a ideologia daquela sociedade e de dramatizar sua consciência moral”. (SLOTKIN, 1998, p. 5).

Desde o surgimento do cinema, o Gênero cinematográfico *western* se estabeleceu com um papel significativo na cultura cinematográfica mundial. Caracterizado por cenários áridos, cavalos, duelos ao sol poente e a figura emblemática e estereotipada do *cowboy*, o *western* se firmou como um dos Gêneros mais emblemáticos da história do cinema. O surgimento do Gênero parte de suas raízes nas histórias de fronteira e colonização do Velho Oeste dos Estados Unidos no século XIX. Os primeiros filmes do Gênero, muitos dos quais produzidos na era do cinema mudo, retratavam os conflitos entre colonizadores e povos indígenas, explorando temas de conquista, lei e ordem, e o embate entre o que era caracterizado como civilização e selvageria. Filmes como "O Grande Roubo do Trem" (1903), dirigido por Edwin S. Porter, são considerados marcos fundacionais do Gênero, estabelecendo convenções narrativas e visuais que influenciaram gerações futuras de cineastas.

Em seus breves doze minutos, o filme constrói uma narrativa dinâmica sobre o assalto a um trem - desde a explosão do vagão postal até a fuga dos bandoleiros a cavalo e seu subsequente confronto com um grupo de resgate alertado por telegrama. O estrondoso sucesso da obra, que levou a sessões contínuas das 8h à meia-noite por cinco centavos, deve-se não apenas à sua ação eletrizante, mas à maneira como sintetizou os elementos essenciais do Gênero: a violência fronteira, a perseguição e o embate entre lei e crime. Como observa

Sadoul, o filme introduziu uma "atmosfera nova" ao cinematógrafo - a autêntica essência do *Far West* - tornando-se um arquétipo tanto pela estrutura narrativa quanto pela representação visual do imaginário *western*, influenciando gerações de cineastas.

A primeira década do século XX se encerra com o novo Gênero cinematográfico *western* alcançando extrema popularidade. "De acordo com o historiador de cinema Ed Buscombe, 213 dos 1001 filmes americanos feitos naquele ano eram faroestes" (BAREFOOT, in KEMP, 2011, p. 242). Ainda, em 1910 é que temos a inserção de mais uma figura emblemática do Gênero: os indígenas e seus conflitos, em que normalmente eram tratados como vilões, invasores, e sempre massacrados pelos brancos. As obras desse período de 1910 indicam dois pontos fundamentais no Gênero, a preocupação com a paisagem e os tipos de vida diferentes que são resolvidos por meio de conflitos violentos.

[...] os Westerns logo percebem que, se os diálogos eram de menor importância, a trilha sonora, com os sons de estouro de manada, dos tiros e as canções folk típicas do país aumentavam em muito o impacto sobre o espectador" (VUGMAN, 2006, p. 169)

Ao chegar em 1920 é possível perceber que a expansão para o Oeste era a preocupação predominante nas histórias, além de ressaltar o conceito do mito nacional fundador. No final da década, surge o que é conhecido como *western B*, produzidos no cenário da Grande Depressão.

Nos anos 20 e 30 tornou-se óbvio que o público preferia uma versão idealizada do Oeste. [...] Surgiu uma demanda para a representação do Oeste como uma época em que as coisas eram bem simples, quando o Mal era o Mal, e o Bem era o Bem e os dois nunca entrariam em acordo. A Depressão, é claro, teve muito a ver com o anseio pelas "verdades do passado", pois a ruptura da economia havia abalado a fé de muitas pessoas na América e seus sistemas. Daí porque os filmes dos anos 30 e 40 (mas especialmente aqueles da década precedente) tornaram-se meios de evasão para as massas, o cinema um lugar onde alguém podia ir e no qual, durante algumas breves horas, esquecer a dura realidade lá fora. E em nenhum gênero este senso de escapismo foi mais evidente do que nos westerns desse período. (MATTOS, 2004, p. 30)

É importante destacar que até antes da Segunda Guerra Mundial é o que configuramos como "*western clássico*". Na década de 1930, no período clássico, temos o divisor de águas no *western*, segundo Rieupeyrou: o filme "No Tempo das Diligências", dirigido por John Ford. No "Tempo das Diligências" vai além dos clichês do Velho Oeste que ecoam desde os tempos coloniais. Com maestria, o filme mistura elementos de outros gêneros para dar mais profundidade aos seus conflitos, transformando uma história aparentemente simples em algo muito mais rico e complexo. Ainda que o Gênero tenha questões sociais e culturais significativas, o *western* é pura estética. Ou seja, pensar em filmes *western* é ser

automaticamente levado para um cenário específico. É com o filme mencionado a pouco que John Ford estabeleceu uma iconografia definitiva para a representação cinematográfica do Oeste americano, caracterizada por vastos espaços desérticos, formações rochosas monumentais e a emblemática paisagem do *Monument Valley*. Como observa um historiador no documentário “Monument Valley: A Terra de John Ford” (2006), Ford cristalizou na cultura popular “o Oeste americano que toda criança imagina [...] que os europeus imaginam” - uma visão mitológica que transcendeu sua filmografia, embora tenha utilizado essas locações em apenas sete ou oito de seus aproximadamente 160 filmes. Outro ponto importante é entender o que configura exatamente o gênero cinematográfico *western*, o que faz um *western* ser um *western*?

Segundo Rick Altman, a caracterização de um gênero não depende apenas de sua estrutura narrativa (sintaxe), mas também dos elementos recorrentes que compõem seu universo simbólico (semântica). No caso do *western*, esse gênero se consolida justamente pela articulação desses dois eixos. Do ponto de vista semântico, o *western* é reconhecido pela ambientação no oeste norte-americano, pelas paisagens áridas, pela presença de *cowboys*, xerifes, pistoleiros e indígenas, além de elementos visuais como cavalos, armas e pequenas cidades fronteiriças. Já no âmbito sintático, o gênero se define pela narrativa centrada na conquista territorial, no confronto entre civilização e natureza, e no embate entre o “homem branco” e o “outro”, seja ele o indígena, o fora da lei ou o desconhecido. É essa combinação entre convenções visuais e estruturas narrativas que permite que o *western* seja identificado como tal, ainda que em muitos casos dialogue e se mescle com outros gêneros cinematográficos.

A apropriação fordiana desses elementos naturais, a poeira avermelhada, as rochas colossais e as planícies áridas, transformou-os em signos do Gênero *western*. Embora não tenha sido o pioneiro a filmar no *Monument Valley*, Ford soube sintetizar esses componentes em uma linguagem visual tão poderosa que se tornou hegemônica: durante todo o século XX e adentrando o XXI, essa representação estilizada consolidou-se tanto no cinema hollywoodiano quanto no imaginário coletivo como a encarnação por excelência do Velho Oeste.

Durante a Segunda Guerra Mundial surgem os *superwestern*, termo cunhado por André Bazin, filmes que ficaram conhecidos por serem uma reflexão do próprio Gênero em si. Filmes como “Consciências mortas” (William Wellman, 1943), “O Galante aventureiro” (William Wyler, 1940), “O proscrito” (Howard Hughes, 1943), “Shane” (George Stevens, 1953) marcaram esse momento. Contudo, “Matar ou morrer” (Fred Zinnemann, de 1952) é

um dos títulos mais emblemáticos deste subgênero.

Com o final da Segunda Guerra, as produções no formato como eram anos anteriores retornam, mas impactadas pelas mudanças significativas no cenário social. Heróis mais humanizados, partindo de uma construção de personagem com mais dilemas e angústias. Neste contexto de pós-guerra, diretores passam a fazer *western* com maior profundidade e senso crítico. Exemplo do filme “Johnny Guitar” (1954, de Nicholas Ray) apresenta uma mulher como heroína e outra mulher como vilã, trazendo uma nova forma de representação de mulheres em *western*. Outro exemplo é o filme “Os brutos também amam” (1953, de George Stevens) que narra um caso de amor de verdade.

Ele é um sujeito comum, vulnerável, obcecado pelo passado e pelo desejo de vingança ou de redenção, cujo código moral não está de acordo com a sociedade. Apresenta geralmente muita similaridade com o vilão que vem a ser reflexo dele mesmo. Tem a consciência de que vive em um mundo violento e precisa se preparar para enfrentá-lo (MATTOS, 2004, p. 46).

O enredo dos filmes de *western* do pós-guerra, então, é diferente daqueles primeiros filmes que colocavam cowboys e bandidos em confronto numa representação maniqueísta. Filmes como “Sua única saída” (1947) de Raoul Walsh e “Minha vontade é lei” (1959) de Edward Dmytryk marcam uma virada no Gênero *western*. Essas obras, que misturam elementos psicológicos e *noir*, mostram o herói *cowboy* perdendo seu brilho lendário, reflexo direto das mudanças sociais que abalaram os EUA no pós-guerra.

Longe de ficar parado no tempo, o *western* foi se reinventando década após década, tanto na forma de contar histórias quanto nos temas abordados. Esse Gênero clássico sempre dialogou com outros tipos de filme, pegando emprestado elementos do drama, da comédia e até dos musicais para se renovar.

Essas mudanças não aconteceram por acaso. Elas refletiam tanto os altos e baixos da economia americana (como os tempos difíceis da Grande Depressão e da Guerra) quanto os avanços tecnológicos do cinema. A chegada do som, por exemplo, com os primeiros “talkies”, deu um novo fôlego às histórias do Velho Oeste, mostrando como o *western* sempre soube se adaptar aos novos tempos.

Nos primeiros anos da década de 1960, John Ford inovou a representação afro-americana no cinema hollywoodiano com “Audazes e Malditos” (1960), primeiro *western* com protagonista negro - Woody Strode como um sargento da cavalaria injustamente acusado de estupro. Baseado no conto “A Scout with the Buffalo Soldiers” de Frederic Remington (1889), o filme antecedeu, em sua crítica ao racismo, obras como “O sol é para todos” (1962).

O ocaso do *western* tradicional coincidiu com a crise do sistema de estúdios no início dos anos 1960, período marcado pela Guerra do Vietnã e pela ascensão da contracultura.

Ao longo dos anos, o cinema se diversificou, dando origem a múltiplos Gêneros que, filmados em diferentes contextos, ora celebravam, ora questionavam noções de nacionalidade. No entanto, o *western* permaneceu por muito tempo como um território inquestionável, uma herança cultural exclusiva dos Estados Unidos — até que, em 1960, essa fronteira finalmente começou a se desfazer.

Assim surgiu o famoso *western spaghetti*. Um subgênero que não apenas conquistou o mundo, mas também deixou sua marca no próprio cinema norte-americano. Mas não começou assim, pelo contrário, foi duramente criticado. O Gênero foi frequentemente criticado como mercadológico e inautêntico, tanto que o próprio termo *Spaghetti* carrega, em sua origem, um tom pejorativo. Mesmo com as represálias se desenvolveu com obras produzidos majoritariamente em locações áridas da região de Almería, na Espanha, e em estúdios da Cinecittà, em Roma, esses filmes seguiam a tradição dos estúdios italianos de apostar em produções seriadas — como as paródias de James Bond, entre outros. Além disso, o Gênero carrega traços do Neorealismo, seja na formação técnica de seus realizadores ou na herança visual que deixou como legado.

O *western spaghetti* se desenvolveu em uma Europa em transformação, um continente que via a cultura local se americanizar, as cidades se expandirem e as tradições rurais desaparecerem. Essa mudança social se refletiu na tela: longe dos heróis idealizados de Hollywood, surgiu um pistoleiro brutalizado pela solidão e pelo desamparo. Seu rosto era sulcado pela poeira e pela barba mal aparada, seus olhos, gelados pela violência cotidiana. Até mesmo a estética do gênero rompia convenções, com enquadramentos audaciosos e uma inventividade visual que subvertia o faroeste clássico.

Durante a Era Clássica do Cinema de Hollywood, o *western* se dedicou a explorar questões de identidade nacional, moralidade e mitologia americana. Filmes como "No Tempo das Diligências" (1939), dirigido por John Ford, e "Matar ou Morrer" (1952), dirigido por Fred Zinnemann, são exemplos desse período clássico. Com o subgênero *western spaghetti*, a década de 1960 influencia no processo de reconsideração do direcionamento de filmes sobre a fronteira. O Vietnã, o assassinato de Kennedy, a contracultura, a luta pelos direitos civis de negros e negras, entre outros movimentos sociais, são acontecimentos que provavelmente podem apresentar uma possível ruptura (em uma certa medida) no conservadorismo estadunidense.

A partir de 1970 subgêneros como *western* revisionista, anti-faroeste ou pós-faroeste

surgem e permanecem até dias atuais. O conceito de certo e errado, bem ou mal, começam a aparecer de maneira a se misturar e surgem novas histórias onde era possível identificar um mundo em que os heróis e vilões muitas vezes se pareciam. As obras que datam de 1990 até 2024, trabalham com novas representações de masculinidades, novos "cowboys", novas personagens mulheres retratadas de maneira mais complexas e outros tipos de sexualidades, tais como o *western* de Ang Lee, "O Segredo de Brokeback Mountain" (2005) dentre outros exemplos que representam *western* contemporâneos com novas representações das relações de gênero. Quando pensamos na década de 1990, percebemos que, de fato, aquele herói de moral irretocável já não existe mais. No entanto, o Gênero permanece vivíssimo e mais autoconsciente. A exemplos de obras como "Dança com lobos" de 1990 dirigido por Kevin Costner, "Contratado para matar" de 1990 de Simon Wincer, "Os Imperdoáveis" de 1992 dirigido por Clint Eastwood, dentre outros.

Os anos 2000 trazem a modernidade que a chegada do século XXI e seus avanços tecnológicos exigem. A mistura de gêneros, novas narrativas e formas de contar histórias. O *western* tal como foi criado em nossos imaginários se desconstrói, mas não totalmente. Fica a dúvida: o que, então, configura um filme ser *western* nos dias atuais? Para responder essa pergunta, antes, precisamos entender sobre as definições de gêneros cinematográficos.

A classificação por Gêneros funciona principalmente como um constructo teórico, ferramenta valiosa para análise acadêmica, mas que frequentemente mostra limitações quando aplicada à riqueza e complexidade das obras concretas. No desenvolvimento do cinema, essa categorização atendeu a uma dupla demanda: por um lado, as necessidades da crítica e dos estudos cinematográficos; por outro, as exigências do mercado e da indústria cultural, que encontraram nos gêneros uma forma eficiente de organização e comercialização de produtos filmicos.

Uma compreensão adequada dos Gêneros no cinema deve considerar não apenas elementos intrínsecos às obras, mas principalmente como estas se relacionam com seu contexto de produção e circulação. Essa perspectiva vai ao encontro com a teoria dos gêneros discursivos de Mikhail Bakhtin. Para ele, o essencial na análise genérica não reside na catalogação de formas, e sim no exame dos processos dialógicos que permeiam a comunicação. Essa visão é relevante para o cinema, onde os Gêneros se constituem como espaços de interação entre produção, obra e recepção, um sistema dinâmico de trocas culturais e significados compartilhados.

Com isso em mente, se torna mais fácil entendermos como as novas representações no *western* contemporâneo refletem mudanças nas dinâmicas sociais. Essas transformações

cinematográficas estão intrinsecamente ligadas às lutas por poder e direito à expressão de grupos que historicamente não tinham visibilidade.

Essa nova forma de ser fazer *western* alcança um novo patamar ao desenvolver uma autoconsciência crítica sobre os mitos fundadores. Esta consciência aguda permite não apenas examinar e ressignificar esses mitos, mas também estabelece uma diferença fundamental entre as tradições cinematográficas: enquanto o *western* italiano se concentrava principalmente na desconstrução dos elementos míticos, cineastas como Quentin Tarantino e a nova geração de filmes ampliam esse escopo. Suas obras exploram simultaneamente a camada mítica e o substrato histórico que a sustenta, criando um diálogo mais complexo entre ficção e realidade histórica.

Será que os belos planos abertos, os conflitos, ou até mesmo a figura do *cowboy* - seja ela representado de inúmeras formas subvertendo o arquétipo tradicional, são o que configura um *western* no século XIX? Ou, até mesmo, seus cenários, seus figurinos e seus planos. Exemplos de *western* contemporâneos temos “Appaloosa - Uma Cidade Sem Lei” (2008, Ed Harris), “Os indomáveis” (2008, James Mangold), “Bravura indômita” (2011 Ethan Coen e Joel Coen), “Django livre” (2013, Quentin Tarantino), dentre outros.

É no chamado *western* revisionista que este trabalho irá se debruçar. O revisionismo constitui um processo orgânico tanto na História quanto no cinema. Como manifestação artística profundamente vinculada aos contextos históricos, o cinema naturalmente reinterpreta seus próprios mitos e convenções. Essa reavaliação constante não só é inevitável como se mostra essencial para a evolução dos Gêneros cinematográficos. No caso do *western*, o revisionismo permite atualizar suas narrativas, incorporando perspectivas que antes pareciam incompatíveis com o Gênero.

O revisionismo contemporâneo do *western* questiona arquétipos tradicionais - como o *cowboy* de masculinidade tóxica - e propõe reflexões éticas sobre suas ações. Da mesma forma, rejeita a representação reducionista das personagens femininas, com raras exceções como “Johnny Guitar” (1954) e “Era Uma Vez no Oeste” (1968). Longe de significar desprezo pelas obras clássicas, esse movimento revisionista, impulsionado particularmente por novas vozes femininas no cinema, garante a vitalidade do Gênero, bem como sua continuação revisitada para os dias e contexto de vida atual.

Um excelente exemplo do *western* revisionista é “Domando o Destino” de 2017 dirigido por Chloé Zhao, bem como “Vingança e Castigo” de 2021 dirigido por The Bullitts, no entanto, o principal para nós: “*First Cow*” e “Ataque dos Cães” fazem parte dessa corrente. Nos aprofundaremos no próximo capítulo analisando as obras. Por fim, entendendo

o tempo e espaço em que o *western* clássico viveu, e longe de parecer anacronismo, é importante destacar que muitos(as) espectadores(as) encontram nessas novas versões de *western* representações com as quais finalmente podem se identificar. O Gênero demonstra assim sua vitalidade ao incorporar vozes que antes estavam à margem, provando que os mitos do Oeste podem - e devem - ser recontados através de múltiplos pontos de vista. O que permanece imutável é a potência dessas histórias; o que muda, finalmente, é quem tem o direito de contá-las.

1.2 UMA CÂMERA NA MÃO E UMA IDEIA NA CABEÇA - DELES

Tal como um espelho quebrado, existe o cinema. Cada fragmento reflete um discurso, uma voz, um mundo possível. Nele, as histórias se multiplicam em narrativas diversas, capazes de ecoar em públicos distintos e celebrar a complexidade humana. No entanto, esse potencial convive com uma contradição: a indústria cinematográfica, em suas engrenagens de poder, muitas vezes silenciou perspectivas para amplificar outras. O cinema clássico, em especial, não apenas reproduziu valores hegemônicos já enraizados na sociedade, mas os cristalizou na cultura, transformando a tela em um instrumento de consolidação ideológica. Mais que entretenimento, o cinema é um sistema de representações — e, como tal, carrega uma responsabilidade social: a de abrigar, em sua linguagem, a pluralidade de vozes que compõem o real. (LAURETIS, 1978).

A indústria cultural opera como um moinho: tritura singularidades para alimentar o consumo em massa. Seus produtos são moldados não pela urgência da arte, mas pelo cálculo do mercado e, assim, certas representações se tornam hegemônicas simplesmente porque ressoam no imaginário dominante. O cinema clássico norte-americano, ao fundir estereótipos às fantasias do capitalismo, transformou a tela em um jogo de espelhos: o público não apenas assistia, mas se via refletido naquelas narrativas (MORIN, 1969). O perigo, porém, está na classificação dessas imagens. Quando tipos sociais viram arquétipos imutáveis, a arte deixa de questionar para validar.

E quando, além de aspectos da indústria, a história do cinema é marcada, em sua maioria, por uma quantidade muito maior de obras realizadas por homens com a câmera na mão? Isso implica em uma estrutura hegemônica de contar histórias partindo de apenas uma única subjetividade?

Ora, se a indústria cinematográfica traz uma carga de obrigatoriedade nas narrativas

em prol do capitalismo, e a maioria das histórias partem de olhares masculinos, onde ficam as subjetividades trazidas na direção feminina? Elas existem. Aliás, sempre existiram, mas são minoria.

Falemos então sobre a direção de cinema através de lentes masculinas, mas para isso, daremos alguns passos para trás voltando no tempo. O cinema narrativo clássico consolidou representações sociais que ecoam até hoje reforçando estruturas patriarcais, moldou ideais e sexualidades, além de criar o famoso *star system* e o conceito do símbolo sexual. Essas construções não se limitaram às telas, influenciaram profundamente a televisão, a publicidade e toda a cultura midiática, estabelecendo padrões de beleza e comportamento.

Por meio de arquétipos como "o herói", "o vilão" e "a donzela", o cinema clássico consolidou rótulos sociais que refletiam (e reforçavam) os valores de cada época. Como analisa Laura Mulvey (1983), essa linguagem cinematográfica estava profundamente enraizada numa lógica masculina do olhar. Na tela, a mulher aparecia predominantemente como objeto de desejo, um significante das fantasias masculinas, sempre na posição de "aquela que é olhada", nunca na posição de ser "aquela que olha".

Essa dinâmica visual, segundo Mulvey, revela a desigualdade estrutural de nossa sociedade. O prazer cinematográfico estaria assim organizado numa oposição binária: ativo (masculino) versus passivo (feminino). Curiosamente, essa construção fazia com que todas as pessoas na plateia, os espectadores - independente de gênero - desenvolvessem um olhar *voyeurístico* sobre as atrizes. Enquanto os atores atraíam público, as atrizes se tornavam objetos de adoração universal.

A indústria do cinema encontrou na beleza feminina um de seus principais pilares econômicos e narrativos. Técnicas como a iluminação difusa, lentes especiais e o uso estratégico do *close-up* foram usadas não apenas para capturar rostos, mas para transformar atrizes em verdadeiros espetáculos visuais - momentos de pausa narrativa onde a estrela brilhava como mercadoria. Como observa Mulvey (1983), essa fascinação pelo rosto feminino no cinema se confundia com a própria magia do médium cinematográfico, tornando-se símbolo máximo de seu poder de sedução.

O *star system* hollywoodiano não se limitou a criar ícones, mas fabricou arquétipos de sexualidade que transcendiam as telas. Enquanto o cinema norte-americano conquistava mercados globais, impondo seus modelos a produções nacionais mundo afora, a representação da mulher se cristalizava como objeto de consumo visual. Nessa economia de olhares, estabeleceu-se uma dicotomia estrutural: se o corpo feminino servia como superfície de exibição passiva, o masculino mantinha o controle ativo da narrativa.

Essa dinâmica reflete o que Mulvey identificou como a "política do olhar" no cinema clássico. O homem como detentor do poder diegético (dentro da história) e extradiegético (na relação com a plateia), enquanto a mulher permanece confinada ao papel de imagem a ser contemplada. O espectador, independente de gênero, era convidado a adotar essa perspectiva masculina, reforçando um sistema de representação que naturalizava a objetificação feminina como parte do espetáculo cinematográfico.

Todavia, essa dissertação é sobre filmes de *western*! Como podemos encaixar a direção no Gênero cinematográfico? Os diretores, em sua maioria homens, exercem uma influência significativa sobre a representação de personagens masculinos e femininos, certo? Isso foi trazido acima. Afinal, eles moldam as narrativas, os arquétipos e os estereótipos que permeiam o gênero, muitas vezes reproduzindo ideias preconcebidas sobre masculinidade e feminilidade que refletem as hierarquias de poder da sociedade. Personagens masculinos nos filmes de *western* são frequentemente retratados como heróis corajosos e intrépidos, que personificam valores como força, coragem e independência. Eles são os protagonistas das histórias, enquanto as personagens femininas muitas vezes desempenham papéis secundários como donzelas em perigo, prostitutas ou esposas devotadas. Essas representações refletem e reforçam as normas de gênero patriarcais, que colocam os homens no centro da narrativa e subordinam as mulheres como objetos de desejo e admiração.

No entanto, é importante reconhecer que as representações de gênero nos filmes de *western* não são fixas ou imutáveis, bem como, essa dissertação não quer dizer que todos os olhos masculinos da direção carregam visões patriarcais e estereotipam seus personagens. À medida que a consciência sobre questões de igualdade de gênero cresce e as vozes minoritárias se tornam mais proeminentes na indústria cinematográfica, há um potencial para desafiar e subverter as normas de gênero tradicionais. Novos filmes, como o *corpus* deste trabalho, oferecem exemplos de como uma abordagem mais inclusiva e diversificada pode enriquecer o Gênero *western*, permitindo que personagens femininas sejam retratadas de forma mais complexa e autêntica, bem como masculinidades plurais e complexas em suas diversidades.

Desde o início da indústria cinematográfica, a presença de mulheres na direção de filmes tem sido notavelmente escassa, e essa ausência é ainda mais marcante quando se trata de filmes do Gênero cinematográfico *western*. Esta dissertação se propõe a levar em consideração essa disparidade de gênero na direção.

No início do século XX, quando a indústria cinematográfica estava em sua fase inicial de desenvolvimento, as oportunidades para as mulheres exercerem papéis de liderança eram

extremamente limitadas devido às normas de gênero estabelecidas na sociedade. As mulheres ocupavam posições secundárias nos bastidores, enquanto os homens dominavam os papéis de direção e produção. Ao longo do século XX, apesar dos avanços sociais e políticos em prol da igualdade de gênero, a indústria cinematográfica continuou a ter uma quantidade maior de homens apresentando falta de paridade nos cargos de direção.

Ao longo dos séculos, as mulheres têm desafiado normas e expectativas de gênero, lutando por direitos civis, políticos e sociais. Uma dessas lutas está ligada ao espaço público por meio do voto. Antes das mulheres conquistarem este direito havia aqueles que defendiam o direito das mulheres ao voto. Estes acreditavam que assim a política teria um novo pensamento sobre moralidade. Já os que eram contrários acreditavam que a participação de mulheres na política tornaria a coisa trivial, além de enfraquecer a família (GIDDENS, 2005, p. 357). Após reivindicações pelos direitos de liberdade e igualdade conquistados pelos homens após a Revolução Francesa, foi que as discussões sobre igualdade de direitos surgiram.

Sob uma ótica patriarcal, as mulheres eram destinadas a habitarem apenas o espaço privado, considerada do lar e posse da figura masculina. Ou seja, tinham o dever de obediência e subordinação, sem direitos iguais. E essa foi a pauta da primeira onda do feminismo que ocorre no século XIX. A primeira onda foi realizada por mulheres brancas que buscavam aprender a ler e a escrever, pois até então acreditavam que as diferenças que envolviam inferioridade estavam na educação. Outro pedido se baseia na relação do casamento com base em violência. Portanto, as três reivindicações predominantes eram educação, casamento e direitos iguais, e suas mudanças na lei (SIQUEIRA; BUSSINGUER, 2020).

A segunda onda feminista compreende as décadas de 1960 a 1980 e reivindica-se que, mesmo após serem iguais aos homens por lei, na prática isso não acontecia. A dúvida então é, por qual motivo não conseguiam essa igualdade? Período marcado pela luta dos direitos reprodutivos (controle de natalidade, aborto), combate à violência doméstica, igualdade no local de trabalho e na sociedade em geral. Em 1975 aconteceu a Primeira Conferência Mundial sobre as Mulheres, estruturada pela Organização das Nações Unidas (ONU), onde foi declarado o Ano Internacional das Mulheres, fortalecendo as lutas das mulheres feministas (SARDENBERG, 2018).

A terceira onda emerge na década de 1990 e é marcada pela luta que inclui diversidade, interseccionalidade e a importância das experiências individuais das mulheres. Outra pauta importante está vinculada com o mercado de trabalho, a I Conferência Nacional

de Políticas para Mulheres expressou a força desse movimento por meio de propostas inovadoras, englobando o desafio para a igualdade numa perspectiva de gênero (OTTO, 2004).

Desde as sufragistas que reivindicaram o direito ao voto no final do século XIX até as ativistas contemporâneas que lideram movimentos como *#TimesUp*, as mulheres têm se organizado e resistido contra a discriminação sistêmica. Esses esforços coletivos foram fundamentais para promover mudanças significativas em diversas esferas da sociedade, incluindo o mundo do entretenimento. A história do cinema hollywoodiano está repleta de exemplos de diretores masculinos renomados que alcançaram sucesso e reconhecimento, por oportunidades dos estúdios de cinema. Apesar de algumas cineastas pioneiras terem emergido ao longo do tempo, como Dorothy Arzner, Agnes Varda, Ida Lupino e Alice Guy-Blaché (dentre outras), suas contribuições tiveram menos holofote e visibilidade pela narrativa dominante do cinema hollywoodiano.

No Gênero cinematográfico *western*, em particular, apesar dos desafios enfrentados pelas diretoras, algumas cineastas conseguiram romper com as expectativas convencionais e deixar sua marca no Gênero. Mesmo que tenham sido vozes minoritárias, Lois Weber, Anita Loos, Lina Wertmüller e Maggie Greenwald são exemplos que a história do cinema nos apresenta de diretoras que, de alguma forma, colocaram as mulheres em primeiro plano nesse gênero cinematográfico historicamente masculino. No entanto, isso não significa que fizeram filmes feministas ou que escaparam aos estereótipos de gênero, sendo assim, para o intuito do presente trabalho, as perspectivas adotadas por Campion e Reichardt serão mais profícuas, pois, compreendemos que a diversidade nos olhares que contam histórias reflete em histórias com cargas simbólicas diferentes.

Afinal, nos filmes "Ataque dos Cães" e "*First Cow – A Primeira Vaca da América*", demonstraram uma capacidade de ressignificar elementos tradicionais do *western* e oferecer uma nova perspectiva sobre temas de masculinidade, feminilidade e sexualidade. Suas obras desafiam os estereótipos de gênero e exploram complexidades emocionais e psicológicas que transcendem as limitações das convenções tipicamente utilizadas.

Apesar dos avanços recentes na representação das mulheres na direção de filmes, a indústria cinematográfica ainda tem um longo caminho a percorrer para alcançar, de fato, a igualdade de gênero. No entanto, à medida que a conscientização sobre questões de representação de gênero cresce e movimentos como *#MeToo* (O magnata, Harvey Weinstein, responsável por filmes de grandes bilheterias foi acusado de estupro e assédio sexual. O movimento tomou forma, adotou a *hashtag* *#MeToo* e teve grande repercussão nas redes

sociais e nas ruas. Com um grande protesto no Globo de Ouro e a criação do *Time's Up*, uma entidade que visa lutar contra o assédio sexual e a discriminação) e *#OscarsSoMale* ganham destaque, há esperança de que o cenário cinematográfico continue a evoluir para ser mais inclusivo e diversificado.

1.3 UMA CÂMERA NA MÃO E UMA IDEIA NA CABEÇA DELAS - KELLY REICHARDT E JANE CAMPION

Como aponta Buet (1999), o cenário cinematográfico das primeiras décadas deixava às mulheres funções predominantemente diante das câmeras (como atrizes) ou em posições auxiliares, com algumas exceções na direção. Contudo, entre as décadas de 1950 e 1970, transformações culturais na Europa, incluindo a descentralização artística, criação de cineclubes e festivais independentes de teatro e cinema, criaram condições para o aumento significativo de mulheres diretoras, impulsionado pelos movimentos sociais e feministas da época.

Ann Kaplan (1995) destaca que, nos EUA e Europa, o cinema experimental e documental tornou-se espaço privilegiado para a atuação de cineastas mulheres. Longe das estruturas convencionais, essas realizadoras encontraram liberdade para questionar tanto a forma quanto o conteúdo das produções cinematográficas. Paradoxalmente, sua histórica exclusão dos cargos de direção concedeu-lhes uma vantagem singular: desenvolveram sensibilidade aguçada para inovar na linguagem cinematográfica, recusando-se a reproduzir os modelos tradicionais.

Para muitas dessas pioneiras, o cinema experimental representou mais que uma alternativa estética, foi uma ruptura radical com as representações opressoras e ilusionistas de Hollywood. Ao se apropriarem dos meios de produção, essas diretoras não apenas contestaram a objetificação feminina predominante na indústria, assim como iniciaram uma reconstrução da imagem da mulher no cinema, transformando-a de objeto passivo em sujeito ativo de sua própria narrativa.

Ao analisar a produção cinematográfica feminina, é fundamental evitar reducionismos que busquem estabelecer características fixas ou tentem definir um suposto "olhar feminino" universal. O gênero, embora relevante, constitui apenas um entre muitos fatores que moldam a perspectiva criativa de qualquer cineasta. A formação do olhar artístico resulta de uma complexa interação entre múltiplas dimensões identitárias: origem étnico-racial, contexto geográfico e cultural, formação acadêmica, orientação sexual, geração histórica e

experiências pessoais. Esses elementos combinados produzem singularidades que tornam ingênua qualquer tentativa de homogeneização. Uma diretora branca europeia, uma cineasta negra brasileira e uma realizadora asiática da nova geração, por exemplo, desenvolverão necessariamente abordagens distintas - tanto entre si quanto em relação a colegas homens de seus próprios contextos.

Como destacava Simone de Beauvoir (2008), não há uma essência única do feminino, e sim uma pluralidade de experiências e perspectivas. Essa diversidade se reflete no cinema: as realizadoras exploram todos os gêneros cinematográficos, temáticas variadas e abordagens estéticas diversas. Reduzir essa produção multifacetada a uma suposta "cinematografia feminina" significa não apenas limitar a compreensão dessas obras, como perpetuar os mesmos mecanismos de categorização rígida que os movimentos feministas historicamente questionaram.

Dito tudo isso, podemos falar das diretoras Kelly Reichardt e Jane Campion? Nascida em 1964 em Miami, Flórida, Kelly Reichardt, diretora de "*First Cow: a primeira vaca da América*" é conhecida por seu estilo de direção contemplativo e naturalista, que frequentemente aborda questões sociais e ambientais. Após graduar-se na Escola de Artes Visuais de Nova York, Reichardt começou sua carreira dirigindo curtas-metragens experimentais antes de fazer sua estreia no cinema com o longa-metragem "Rio de Grama" em 1994. No entanto, foi com seus filmes posteriores que Reichardt ganhou reconhecimento crítico e comercial.

Uma das características distintivas do cinema de Reichardt é sua abordagem minimalista e intimista, que privilegia a observação cuidadosa dos personagens e seus ambientes. Seus filmes muitas vezes se concentram em personagens marginais ou sub-representados, explorando suas vidas e experiências de uma maneira autêntica e comovente. Algumas das obras mais conhecidas de Kelly Reichardt incluem: "Antiga Alegria" (2006), um retrato delicado da amizade entre dois amigos que embarcam em uma viagem de acampamento nas florestas do Oregon. "Wendy e Lucy" (2008), estrelado por Michelle Williams, o filme segue uma jovem mulher e sua cadela em uma jornada de autodescoberta e luta pela sobrevivência. "O Atalho" (2010), situado na época da colonização do Oregon, o filme narra a jornada de um grupo de colonos que seguem um guia duvidoso em busca de uma nova vida no oeste americano.

Western, definitivamente, é um tema de interesse da diretora, e mais do que isso, é um tema para ser representado de uma forma diferente do tradicional. Em uma entrevista ao *The Guardian*, a cineasta Kelly Reichardt, disse estar interessada em "uma visão diferente do

Oeste da série usual de encontros masculinos e batalhas de força e apresentar essa ideia de ir para o Oeste como apenas um transe de caminhada” (GILBEY, 2011).

Algo interessante de mencionar, é que nos filmes de Kelly Reichardt, o espaço nunca serve como mero cenário, ele estabelece com os personagens uma relação dinâmica de constante movimento. Essa mobilidade se manifesta primeiro em nível concreto: em *O Atalho*, acompanhamos colonos percorrendo a histórica Rota de Oregon; em *Antiga Alegria*, testemunhamos a *road trip* de dois amigos em direção às fontes termais de Bagby.

Porém, o deslocamento nos filmes de Reichardt transcende o simples ato físico de mover-se pelo espaço. Mesmo quando os personagens possuem objetivos aparentemente nítidos (como a jornada dos colonos), seu movimento parece carregar uma inquietação existencial mais profunda. A errância transforma-se em expressão de um mal-estar contemporâneo, uma ansiedade diante dos modos de habitar o mundo, de pertencer a uma sociedade, de ocupar um território. O que poderia ser apenas trajeto geográfico revela-se, no cinema de Reichardt, jornada interior. Aqui fazemos um paralelo com a jornada dos protagonistas em *First Cow*.

Mais uma característica do estilo e proposta de direção em suas obras, Kelly Reichardt aborda questões políticas de maneira singular permeando suas narrativas sem se tornarem discursos explícitos. Seus filmes operam através de uma economia radical de palavras: diálogos são escassos, restritos a necessidades práticas, e mesmo situações de confronto são frequentemente respondidas com silêncio. Em *Movimentos Noturnos* e outras obras, essa opção estética cria um paradoxo significativo. Enquanto o contexto social e político está visceralmente presente na trama, os personagens parecem incapazes (ou não dispostos) a verbalizar suas implicações. A política, nesse cenário, não se articula por meio de falas, mas se inscreve nos corpos em movimento, no caminhar pelos espaços, no modo de habitar paisagens, nos olhares que percorrem (e são atravessados por) ambientes carregados de significado. O silêncio torna-se, assim, linguagem; o percurso físico, manifestação política. Também percebemos isso em *First Cow*.

Aliás, Kelly Reichardt mantém sua abordagem cinematográfica característica em *First Cow*, explorando de maneira sóbria a vida de indivíduos à margem da sociedade em processo de adaptação às transformações do mundo. Seu cinema recusa a idealização em vez de paisagens idílicas ou narrativas harmoniosas, revela o caótico, o desordenado e as consequências devastadoras das mudanças sociais. Por meio de um ritmo deliberadamente pausado, a diretora constrói um retrato minucioso dos modos de existência no período retratado, dando protagonismo a figuras como "Cookie" e King Lu, personagens que

raramente ocupariam o centro de narrativas convencionais. Como é característico na filmografia de Reichardt, trata-se de uma obra profundamente política, que expõe as estruturas do capitalismo.

O filme realiza um movimento singular ao retroceder às origens do sistema econômico na década de 1820, estabelecendo um diálogo crítico com o presente que sugere: pouco evoluímos em termos de relações econômicas fundamentais. Nesse contexto de permanência das desigualdades, Reichardt aponta a solidariedade humana como possível forma última de resistência, um lampejo de esperança não é mesmo?

Responsável pela obra “Ataque dos Cães”, Jane Campion, nascida em 1954 em Wellington, Nova Zelândia, é uma diretora cujo trabalho desafiou convenções cinematográficas e explorou temas complexos de sexualidade, identidade e poder. Após estudar literatura e pintura na Universidade de Victoria, em Wellington, Campion mudou-se para Sydney, Austrália, onde frequentou a Escola de Cinema da *Australian Film, Television and Radio School*.

Campion alcançou reconhecimento internacional com seu segundo longa-metragem, “O Piano” (1993), que ganhou a Palma de Ouro no Festival de Cannes e rendeu a ela o prêmio de Melhor Direção, tornando-a a primeira e até hoje única mulher a receber esse prêmio. Algumas das obras notáveis de Jane Campion incluem: “O Piano” (1993), drama que acompanha a esposa de um colonizador que ensina seu amante a tocar piano na Nova Zelândia colonial. “O Brilho de uma Paixão” (2009), baseado na vida da poetisa inglesa John Keats, o filme examina o intenso romance entre Keats e sua vizinha Fanny Brawne em meio à efervescência criativa do século XIX. “Top of the Lake” (2013-2017), uma série de televisão aclamada pela crítica co-dirigida por Campion, que segue a detetive Robin Griffin enquanto investiga crimes perturbadores em sua cidade natal, na Nova Zelândia.

Em um cenário que mostra uma crescente atuação de diretoras femininas, Campion, em 2022 fez história ao levar a estatueta do Oscar de Direção por “Ataque dos Cães”. Afinal, ganhou de diretores homens, cis, brancos que tradicionalmente ocupam espaços como esses, além de serem famosos por seus trabalhos, ao exemplo de Steven Spielberg, Paul Thomas Anderson e Kenneth Branagh.

Jane Campion é conhecida por sua habilidade de criar narrativas visualmente impressionantes e emocionalmente poderosas que desafiam as expectativas do público e provocam reflexão sobre questões fundamentais da condição humana.

É importante reconhecer a multiplicidade de perspectivas que caracterizam a produção cinematográfica feminina. A autoria de mulheres no cinema não deve se restringir à criação

de personagens heroicas ou narrativas redentoras. O que compõe um olhar feminista não é apenas o conteúdo, as temáticas ou histórias contadas nos filmes, e sim também a forma, a abordagem ética e estética na representação das personagens femininas e masculinas. Afinal, um cinema comprometido com a perspectiva feminista entende que as escolhas formais e narrativas carregam inevitavelmente dimensões políticas. Para uma cineasta engajada, não basta simplesmente colocar mulheres na tela, importa como essas figuras são construídas, quais vozes lhes são dadas e que relações de poder são reveladas por meio de sua representação. A arte desvinculada de seu contexto social, não satisfaz às demandas de um olhar cinematográfico feminista, que necessariamente questiona estruturas de representação estabelecidas.

É o que vemos em “Ataque dos Cães” na forma com a qual a personagem Rose é representada por Champion, fugindo de estereótipos e repleta de camadas. Viúva, mãe de um adolescente, gentil e inteligente. Longe de precisar ser resgatada, longe de ser frágil e longe de ser vista de forma sexualizada. Champion traz Rose madura, com seus traumas, mas imponente. Vemos muito bem isso, pois Rose contribui para colocar em perspectiva a típica representação do cowboy valentão Phil. Essa é uma característica predominante no cinema de Champion, a forma de representar a história de mulheres de maneira significativa. Como também percebemos na obra “O Piano” ao nos apresentar a narrativa de Ada.

Ambas as diretoras, Kelly Reichardt e Jane Campion representam novos olhares e novas histórias no cinema contemporâneo, oferecendo perspectivas diferenciadas e visões artísticas inspiradoras. Analisaremos essas perspectivas e diferentes visões mais adiante neste trabalho. Ainda mais quando pensamos em *western*. Não estão sozinhas, nem no âmbito da direção feminina de modo geral, nem como únicas mulheres a fazer filmes *western*. Ainda bem.

CAPÍTULO 2. ENTRE BOTAS E ESPARTILHOS. SOBRE GÊNERO, SEXO E SEXUALIDADE

Ao expor o olhar por trás das lentes, deles e delas, brevemente citamos que não necessariamente, elas terão um olhar não tradicional, da mesma forma que eles, também podem construir novas narrativas. E o que isso significa? Sinteticamente, o que queremos dizer é que os processos de subjetivação de um padrão normativo sobre gênero, sexo e a sexualidade não são naturais/natos.

Enquanto construções socioculturais, as relações de gênero e sexualidade, que estão em constante transformação, não estão isentas das relações de poder e dominação que buscam impor determinados padrões. Tudo isso, certamente, impacta o olhar que constrói a arte, a arte em si, e o(a) espectador(a), influenciado(a) pela arte. Sobre essas reflexões, um autor que nos auxilia a compreender o papel das instituições normatizadoras sobre os padrões de sexualidade e gênero é Michel Foucault, filósofo do século XX.

Embora ele não tenha se debruçado na análise específica desses processos relacionais de poder no cinema, o seu arcabouço teórico nos fornece uma ferramenta importante para a análise fílmica que nos propomos a realizar. Isto porque, para compreender as sutilezas das microrrelações de poder que se estabelecem nas narrativas que constroem, reproduzem e reforçam estereótipos de gênero, sexualidade e masculinidades, precisamos, antes, abordar esses conceitos.

Foucault elaborou um importante questionamento sobre a construção das verdades. Partindo da análise dos discursos modernos, situados após o final do século XVI e fortalecidos no século XVIII e XIX, com a consolidação do saber científico, ele buscou desconstruir percepções teóricas sobre o significado do sexo e da sexualidade. Para ele, os discursos fazem parte dos dispositivos³ que constroem os sujeitos e dominam seus corpos e espíritos. Por isso, propõe que se realize a análise dos discursos como caminho para compreensão do poder. Em sua proposta teórica, o poder é tanto o efeito como a base para a produção das verdades e dos saberes. Ou seja, ele é tanto o efeito como a própria condição da sua produção.

³ Um dispositivo, na teoria foucaultiana, significa “em primeiro lugar, um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos.” (FOUCAULT, 2023, p. 364)

Na “História da Sexualidade: a vontade de saber” (1976), Foucault observou um paradoxo no seu estudo histórico das sociedades dos séculos XVI-XVII, pois ao acreditar na repressão do sexo, este ao mesmo tempo era valorizado como algo secreto; mas, em decorrência desse secreto, se falava muito sobre o sexo na medida em que ele era reprimido. Foucault observa que há uma necessidade de se encontrar uma verdade do sexo, e ele mostra dois tipos de caminhos para isso. As sociedades orientais criaram uma arte erótica do sexo, como no caso do kama sutra, e nas sociedades ocidentais há a produção de um conhecimento científico sobre o sexo, sempre na tentativa de procurar a verdade.

Aqui entramos na discussão acerca de poder, afinal, falar sobre sexualidade e suas relações é falar sobre relações de poder. Para Foucault, o poder está ligado diretamente à questão do saber. Pois, o que conhecemos, como conhecemos, as relações que implicam entre poder e saber estão imersas nas transformações históricas (FOUCAULT, 2023). O sexo, por sua vez, não deixa de ser um objeto do conhecimento. Ele está anexo e ligado diretamente ao poder, um produto da relação "poder-saber".

Ele observou um fio condutor que liga o sexo à verdade, nas sociedades contemporâneas (principalmente a partir do século XVIII), como fruto de uma profunda transformação vivenciada pelas instituições modernas. Segundo o autor:

Sobre o sexo, os discursos - discursos específicos, diferentes tanto pela forma como pelo objeto - não cessaram de proliferar: uma fermentação discursiva que se acelerou a partir do século XVIII. Não penso tanto, aqui, na multiplicação provável de discursos ‘ilícitos’, discursos de infração que denominam o sexo cruamente por insulto ou zombaria aos novos pudores; o cerceamento as regras de decência provocou, provavelmente, como contra-efeito, uma valorização e uma intensificação do discursos indecente. Mas o essencial é a multiplicação dos discursos sobre o sexo no próprio campo do exercício do poder a ouvir falar e a fazê-lo falar ele próprio sob a forma de articulação explícita e do detalhe infinitamente acumulado. (FOUCAULT, 1999, p. 22)

Além da sociedade capitalista industrial que se consolidou e de um novo modelo de Estado Moderno, o processo de constituição dos novos saberes científicos impulsionou a formação de dispositivos de controle sobre os corpos humanos. Tratava-se da construção das verdades pelos discursos que estavam autorizados (médicos, jurídicos, etc). Esses discursos modernos produziam a verdade sobre os corpos, os sexos e as sexualidades consideradas normais e patologizavam comportamentos considerados inadequados, constituindo-se em dispositivo de poder. Assim, na sociedade ocidental, a sexualidade não se limita à discussão sobre o prazer ou a reprodução, mas institui lugares. Para Foucault, “a partir do cristianismo, o Ocidente não parou de dizer ‘Para saber quem és, conheças teu sexo’. O sexo sempre foi o

núcleo onde se aloja, juntamente com o devir de nossa espécie, nossa ‘verdade’ de sujeito humano”. (FOUCAULT, 2023, p. 344-345)

A vigilância sobre os corpos, seu esquadramento e classificação constituía parte de um processo de controle sobre indivíduos e grupos no qual, o sexo e a sexualidade ocupavam papel central na produção das verdades sobre os sujeitos e os espaços que deveriam ou não ocupar e comportamentos que seriam ou não aceitos pela sociedade.

A confissão, o exame de consciência, toda uma insistência sobre os segredos e a importância da carne não foram somente um meio de proibir o sexo ou de afastá-lo o mais possível da consciência; foi uma forma de colocar a sexualidade no centro da existência e de ligar a salvação ao domínio de seus movimentos obscuros. O sexo foi aquilo que, nas sociedades cristãs, era preciso examinar, vigiar, confessar, transformar em discurso. (FOUCAULT, 2023, p. 345)

A sexualidade ganha destaque nos discursos e na produção das verdades. Nos discursos modernos, a sexualidade não se constitui em tabu, ou seja, aquilo sobre o qual não se deveria falar, afinal:

Poder falar da sexualidade se podia muito bem e muito, mas somente para proibi-la. Mas eu quis enfatizar duas coisas importantes. Primeiro, que o esclarecimento, a "iluminação" da sexualidade não foi feita só nos discursos, mas também na realidade das instituições e das práticas. Segundo, que as proibições existem, são numerosas e fortes. Mas que fazem parte de uma economia complexa em que existem ao lado de incitações, de manifestações, de valorizações. São sempre interditos que são enfatizados. Gostaria de mudar um pouco o cenário; em todo caso, apreender o conjunto dos dispositivos. (FOUCAULT, 2023, p. 345)

O autor busca conhecer os dispositivos que constroem os sujeitos, os dispositivos que controlam e constroem o sexo e a sexualidade, ou seja, os dispositivos por meio dos quais o poder se organiza. Para Foucault, o poder não está concentrado em um único local ou pertence a uma única pessoa, ele é descentralizado e está presente nas práticas sociais historicamente construídas. Desta forma, estes discursos se consolidam como formas de dominação que formam os sujeitos. Por isso ele se dedicou a análise dos jogos de verdade sobre a sexualidade produzidos discursivamente por múltiplas instituições ao longo da história. Segundo Fernandes:

A leitura de Foucault amplia a abrangência da Análise do Discurso, uma vez que em seus escritos, o discurso é uma categoria fundante do sujeito, do saber, do poder, da verdade da subjetividade. Na obra desse pensador, em seus diferentes momentos, o discurso está em uma relação direta com o sujeito, como o que o constitui, ou o produz, e em relação direta com a história, visto que a história determina/possibilita a existência do discurso. (FERNANDES, 2012. p. 18)

Não se trata somente de fazer algo que não se quer, mas de tornar-se algo e internalizar as verdades do discurso de forma a acreditar que é um processo natural. Assim,

tanto o gênero binário como a heterossexualidade, considerada a normalidade (heteronormatividade), resultam de um processo social e de uma construção discursiva, na qual o saber científico teve um papel fundamental. Nesta perspectiva, podemos compreender que os sujeitos, o gênero, o sexo e a sexualidade são construções discursivas, não são dados a priori, mas resultam dos processos históricos que possibilitam a existência de determinados modelos discursivos que são colocados em prática e atuam como dispositivos formadores dos sujeitos, do gênero, do sexo e da sexualidade.

Trata-se do dispositivo da sexualidade que é elaborado historicamente como forma de dominação e disciplina sobre os sujeitos. São discursos elaborados pelas instituições que estão autorizadas a fazê-lo que vão moldando a sexualidade e o gênero na sociedade ocidental. Ao analisar a atuação e construção do dispositivo na história da sociedade ocidental, afirma que:

o dispositivo era de natureza essencialmente estratégica, o que supõe que trata-se no caso de uma certa manipulação das relações de força, de uma intervenção racional e organizada nestas relações de força, seja para desenvolvê-las em determinada direção, seja para bloqueá-las, para estabilizá-las, utilizá-las, etc... O dispositivo, portanto, está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem mas que igualmente o condicionam. E isto, o dispositivo: estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles. (FOUCAULT, 2023, p. 367)

Foucault estuda as práticas de sexualidade desde a Grécia antiga, mostrando que verdades contemporâneas foram construídas historicamente. No século XVII, havia uma razoável tolerância com as práticas ilícitas, todavia, no século XIX, durante a era vitoriana, surge uma visão mais repressiva da sexualidade, que busca promover a família heterossexual como modelo único aceitável, ancorada na ideia de sua função primordial: a reprodução. Assim, outras formas de sexualidade tornam-se invisíveis ou discriminadas. O autor salienta que foram as mudanças na era vitoriana que promoveram de forma contundente a moral burguesa, impondo a família conjugal heterossexual como padrão na sociedade ocidental.

No livro “Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade”, a filósofa Judith Butler (2003) levanta discussões sobre a questão da identidade como uma norteadora política para o feminino. Em sua visão as categorias de identidade são engessadas apenas como heterossexual. A ideia de uma única categoria sobre o que é ser mulher acaba por excluir sujeitos que não se enquadram nesses parâmetros. Essa definição propõe um engessamento identitário no interior das relações pelo sistema de poder-saber (FOUCAULT, 2013). Segundo Butler,

Ao postular o “sexo” como “causa” das experiências sexuais, do comportamento do desejo a produção tática da categorização descontínua e binária do sexo oculta os objetivos estratégicos do próprio aparato de produção. A pesquisa genealógica de

Foucault expõe essa “causa” ostensiva como um “efeito”, como a produção de um dado regime de sexualidade que busca regular a experiência sexual instituindo as categorias distintas do sexo como funções fundacionais e causais, em todo e qualquer tratamento discursivo da sexualidade. (BUTLER, 2003, p. 46).

Influenciada pela discussão do saber-poder realizada por Foucault, Butler propõe uma reformulação da abordagem que inclui gênero, sexo e sexualidade pois, afirma ela que a teoria feminista do esquema sexo-gênero deixou o desejo a margem.

Desta forma, Foucault ofereceu uma importante contribuição para a compreensão sobre os mecanismos de construção da sexualidade, do sexo e do gênero, servindo de base para grande parte dos estudos de gênero que se consolidam nas universidades, na segunda metade do século XX. Trata-se, a partir de então, de considerar o aspecto político da construção sobre os corpos.

2.1. DO *SALOON* PARA O ESTÁBULO

Os estudos de gênero se consolidaram nas academias nos anos 1980 aliados às demandas de movimentos sociais feministas que buscavam explicar o que se acreditava ser um caráter universal do status secundário ocupado pelas mulheres nas sociedades, até então, conhecidas. Segundo Joan Scott, o termo gênero, para se referir às relações entre homens e mulheres, foi inicialmente utilizado pelas feministas americanas que buscavam enfatizar o caráter não biológico das diferenças, mas antes, fruto de um processo social e cultural no qual as avaliações qualitativas sobre as capacidades e qualidades masculinas e femininas eram assimetricamente valorizadas (SCOTT, 1995)⁴. A autora enfatiza que já existiam estudos preocupados em mapear a situação das mulheres, na historiografia havia um campo constituído da História das Mulheres, todavia, até os anos 1980 ainda não havia sido incorporado o gênero como teoria e como categoria de análise (SCOTT, 1992).

Em 1986, Joan Scott publica o texto “Gênero, uma categoria útil de análise histórica” no qual afirma que “(1) o gênero é um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos e (2) o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder” (SCOTT, 1995, p. 86). Ao delimitar o conceito de gênero a autora

⁴ A preocupação teórica com o gênero como uma categoria analítica só emergiu no fim do século XX. Ela está ausente das principais abordagens de teoria social formuladas desde o século XVIII até o começo do século XX. De fato, algumas destas teorias construíram sua lógica a partir das analogias com a oposição entre masculino/feminino, outras reconheceram uma "questão feminina", outras ainda se preocuparam com a formulação da identidade sexual subjetiva, mas o gênero, como uma forma de falar sobre sistemas de relações sociais ou sexuais não tinha aparecido. (Scott, 1995, p. 85)

contribuiu também para desconstruir as teorias a respeito da naturalidade das relações sociais entre mulheres e homens, entre mulheres e mulheres e entre homens e homens, assim como abriu espaço para compreendermos os processos de construção das relações generificadas e dos dispositivos e ferramentas que são colocadas em prática neste processo.

Ao analisar a contribuição da incorporação do conceito elaborado por Scott ao campo da historiografia feminista, Raquel Soihet e Joana Maria Pedro enfatizam que:

[...] gênero dá ênfase ao caráter fundamentalmente social, cultural, das distinções baseadas no sexo, afastando o fantasma da naturalização; dá uma explicação plausível para a ideia de assimetria e de hierarquia nas relações entre homens e mulheres, incorporando a dimensão das relações de poder; dá relevo ao aspecto relacional entre as mulheres e os homens, ou seja, de que nenhuma compreensão de qualquer um dos dois poderia existir através de um estudo que os considerasse totalmente em separado. (SOIHET; PEDRO, 2007, p. 288).

Para Scott, o uso do conceito 'gênero' coloca a ênfase em um elaborado sistema de relações que pode incluir o sexo, mas não é diretamente determinado pelo sexo, assim como, nem determina diretamente a sexualidade. O gênero é definido como o sexo socialmente construído. Então, trata-se de um conjunto de práticas, símbolos, representações, normas e valores sociais que as sociedades elaboram, a partir de diferenças sexuais, anátomo-fisiológicas observadas cotidianamente.

Portanto, não se trata das diferenças biológicas em si, mas das apreciações culturais que se realizam sobre elas, dos significados que as sociedades atribuem sobre elas. Neste sentido, o gênero estaria relativamente fixado a binariedade dos corpos humanos pois seria uma construção realizada a partir das diferenças observadas nestes, então gênero não refletia ou implementava diferenças fixas e naturais entre homens e mulheres, mas um saber que estabelece significados para as diferenças corporais.

Também enfatizando o caráter de dominação e poder implícito na construção do gênero, Judith Butler questiona o ponto de partida de Scott. Para ela, o sexo é contingencial e não pode ser o ponto de partida para a compreensão teórica do gênero. Conforme Butler, o gênero é elaborado a partir dos atos performáticos que marcam as vidas dos sujeitos. Os atores vão performatizando o gênero segundo as situações discursivas e concretas que vão vivenciando, assim, o gênero não teria como ponto de partida o sexo (anato-fisiológico) e não estaria restritivo a binariedade. Resgatando uma discussão foucaultiana, ela enfatiza o caráter histórico da nossa compreensão sobre os sexos. Para Foucault, a verdade sobre as coisas resulta de um processo de disputa política, elas não são dadas, não são neutras e não são naturais. Neste sentido, a nossa compreensão atual sobre a definição de sexo resulta do processo de consolidação do saber biomédico do século XVIII. Neste mesmo caminho, os

estudos de Thomas Laqueur, contrariamente às concepções que antepunham o sexo ao gênero, como aquela de Scott, afirmava que o gênero constituía o sexo (LAQUEUR, 2001). Voltando-se para a história da medicina ele afirmava que realizamos no século XVIII uma invenção moderna de dois sexos distintos, pois anteriormente acreditava-se na homologia dos órgãos genitais, e as diferenças seriam apenas na ordem da visibilidade dos órgãos, pois nos homens estaria aparente e nas mulheres oculto. Então, enfatiza que se trata de um conhecimento sobre a existência de um sexo único, mas com dois gêneros hierarquicamente constituídos.

A questão central não é a existência ou não de sexos, mas o fato destas disfunções abalarem a compreensão do gênero a partir do sexo binário inscritos em nossos corpos e abrir espaço para uma ampliação do conceito que foi trabalhado por Butler. Em sua teoria reside uma preocupação central na desconstrução das perspectivas que pensam as identidades como fixas, em termos de gênero/sexo e mulheres/homens. A autora se preocupa em pensar as identidades de gênero como um processo representativo, imaginativo, fluido e não binário.

Neste sentido, o gênero é uma identidade tenuemente constituída no tempo, por meio da repetição de certos atos estilizados. Segundo Butler:

Os gêneros são instituídos pela estilização do corpo e, por isso, precisam ser entendidos como processo ordinário pelo qual gestos corporais, movimentos e ações de vários tipos formam a ilusão de um EU atribuído de gênero. Essa formulação retira a produção do gênero de um modelo essencial de identidade e a coloca em relação a uma determinada temporalidade social. Se os gêneros são instituídos por atos descontínuos, essa ilusão de essência não é nada mais de uma ilusão, uma identidade construída, uma performance em que as pessoas comuns, incluindo os próprios atores sociais que as executam, passam a acreditar e performar um modelo de crenças”. (BUTLER, 2019, p. 214)

Nesta perspectiva, as identidades de gênero são ilusões criadas nas quais acreditamos e nos conformamos enquanto elas nos oferecem uma sensação de alguma recompensa ou conforto em relação à sociedade e a nós mesmos, então, não se trata somente de uma identidade construída, mas de uma identidade como ilusão. Afirma Butler, “estou entendendo, aqui, esses atos formadores não apenas como formadores de uma identidade do ator, mas como formadores dessa identidade como uma ilusão convincente, um objeto de crença.” (BUTLER, 2019, p. 2014)

No processo de formação das identidades de gênero ocorre um processo no qual uma série de sanções são colocadas em prática, neste sentido a “identidade de gênero é uma performance apoiada em sanções sociais e tabus” (BUTLER, 2019, p. 214), onde o ator produz significados ao mesmo tempo que performa esses significados. Por isso, a autora

indica que sua teoria tem por objetivo “entender de que maneiras os gêneros são formados de atos corporais específicos, e quais são as possibilidades existentes para uma transformação cultural dos gêneros por meio deles.” (BUTLER, 2019, p. 215)

A autora rompe com qualquer noção de fixidez das identidades de gênero e alerta para os seus mecanismos de construção que estão tanto na produção dos sentidos como nas sanções impostas e incorporadas nos atos performáticos sobre os corpos.

Enquanto materialidade intencionalmente organizada, o corpo é sempre uma incorporação de possibilidades, tanto condicionadas quanto circunscritas em convenções históricas. O corpo é uma situação histórica [...] e é também uma feitura, uma dramatização e uma reprodução de certa situação histórica. (BUTLER, 2019, p. 216)

Neste sentido, a incorporação dos modelos valorizados socialmente implica em um conjunto de estratégias coercitivas nas quais dialogam com o gênero, sexo e sexualidade. Em sua perspectiva, ‘gênero’ poderia ser considerado como um ato intencional e, ao mesmo tempo, performático, no sentido de construção dramática e contingente de significado. Assim, a performatividade do gênero é um efeito discursivo, e a compreensão sobre o sexo é um efeito do gênero.

Na mesma linha de Butler, Tania Navarro-Swain afirma que o gênero cria, portanto, o sexo, e não o contrário. Entretanto, isso não significa que não existam corpos humanos sexuados, com um aparelho genital biológico, mas que o que é criado pelas redes de significação e pelas práticas sociais é a importância dada a esse fator, é a significação que lhe é atribuída enquanto revelador, catalisador da essência do ser e da identidade do indivíduo (NAVARRO-SWAIN, 2000). “Nada de representações fixas: uma identidade nômade não compreende senão o movimento, a transformação, a crítica que se inicia com a autorrepresentação sexuada e se estende ao social” (NAVARRO-SWAIN, 2000, p.77).

O debate exposto até aqui, foi importante tanto para estabelecer o campo dos estudos de gênero como abrir o caminho para outros estudos a ele vinculados, como os estudos das masculinidades e os estudos *queer*.

2.2 HOMENS TAMBÉM CHORAM? - AS MASCULINIDADES

Entre o final da década de 1980 e início da década de 1990, ocorreu o aumento e a consolidação das pesquisas sobre homens e masculinidade nos campos das ciências sociais e humanas. Elas buscavam compreender, principalmente, problemas relacionados ao processo educacional dos meninos e práticas como *bullying* e as relações entre currículo e pedagogias

adotadas. Neste momento inicial, as identidades masculinas serão analisadas pelo prisma conceitual da masculinidade hegemônica.

Nesta mesma linha analítica e com a adoção do conceito de masculinidade hegemônica, a criminologia, buscou explicar por que os dados referentes a criminalidade, indicavam que os autores de crimes, dos mais convencionais aos mais severos, eram em sua maioria homens; assim como era praticamente monopólio masculino os crimes financeiros ou de corrupção.

O conceito também foi razoavelmente explorado nas análises sobre as representações dos homens na mídia, principalmente no que tange a possível conexão entre os esportes e as representações sobre a guerra e o guerreiro. Nesse sentido, foi importante para a compreensão, inclusive do entendimento da violência e homofobia que se apresentam com frequência nos meios esportivos. De fato, o conceito de masculinidade hegemônica, permitiu uma ampliação dos instrumentos para a percepção da seletividade das imagens, das diferentes formas de representação das masculinidades no campo midiático.

Com o objetivo de alertar, o conceito também aborda existência de múltiplas masculinidades que poderiam estar silenciadas e os impactos desse fenômeno na saúde dos homens. No âmbito empresarial das corporações foi salientado o caráter generificado da burocracia e a tendência à institucionalização de modelos de masculinidades que possuem maior influência nas principais decisões. Também foi utilizado nos estudos sobre as instituições militares, analisando os modelos de masculinidade que predominam e os impactos destes modelos.

Desta forma, em que pese suas limitações, o conceito de masculinidade hegemônica foi importante, pois trouxe ao campo dos estudos de gênero a questão da existência de múltiplas masculinidades e das relações que estas travam com o ideal da masculinidade hegemônica, servindo como ponto de partida para o questionamento de uma visão naturalizante ou essencial sobre a masculinidade. (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013)

Contudo, segundo o historiador Fernando Botton (2013), ainda existe uma razoável carência de produção científica sobre as masculinidades. Sendo um campo mais recente de estudos que se desenvolveu a partir dos estudos de gênero e este focava principalmente nas feminilidades. Além disso, possivelmente como consequência da percepção primária desenvolvidas nesses estudos durante os anos 1980, que partia da premissa que considerava as mulheres dominadas e os homens dominadores, a busca da teorização sobre as masculinidades se concentrou predominantemente na perspectiva de uma masculinidade hegemônica, dominante, baseada no poder e autoridade do patriarca.

Esta visão tem sido discutida na medida em que, novos estudos discordam da perspectiva da “noção de posse” do patriarca sobre sua família. Outras abordagens observam que as masculinidades possuem elementos mais complexos do que o modelo de posse patriarcal consegue explicar. O modelo patriarcal conduziria a uma compreensão sobre a existência de uma homogeneização dos modelos de masculinidades que não correspondem às relações concretas que são mais diversificadas. Pois,

[...] as masculinidades hegemônicas podem ser construídas de forma que não correspondam verdadeiramente à vida de nenhum homem real. Mesmo assim esses modelos expressam, em vários sentidos, ideais, fantasias e desejos muito difundidos. Eles oferecem modelos de relações com as mulheres e soluções aos problemas das relações de gênero. Ademais, eles se articulam livremente com a constituição prática das masculinidades como formas de viver as circunstâncias locais cotidianas. Na medida em que fazem isso, contribuem para a hegemonia na ordem de gênero societal. (CONNEL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 253)

Partindo dos estudos de gênero, Joan Scott contribui com este entendimento ao afirmar que o

[...] conceito de gênero surge com a necessidade de desconstrução da oposição binária entre os sexos, numa tentativa de abrir a possibilidade de compreensão e inclusão de diferentes formas de “masculinidades” e “feminilidades” presentes na humanidade, e comumente apontados/as como um “desvio” do padrão pré-estabelecido como “normal”. Masculinidade e feminilidade passariam a ser encaradas como posições de sujeitos, não necessariamente restritas a machos e fêmeas biológicos (SCOTT, 1995, p. 89).

Buscando uma compreensão mais ampla sobre o conceito de masculinidade, Botton (2013) alerta para o fato de encontrarmos novas leituras em pesquisas mais recentes que tem dialogado com a psicologia. Neste caso, as masculinidades são plurais e possuem uma complexidade de formas que não se pode resumir ao modelo hegemônico, heteronormativo patriarca.

Se o gênero é uma performatividade histórica e socialmente realizada, então, as masculinidades também o são e não possuem uma essencial biológica ou cultural que se possa atribuir caráter de natureza, de fixidez ou de imutabilidade. As masculinidades são performatizadas nas situações contingenciais que se apresentam aos sujeitos e da forma que eles interagem com as sanções.

O termo ‘masculinidade hegemônica’ foi elaborado por RW Connel e James Messerschmidt no artigo "Masculinidade hegemônica: repensando o conceito", publicado em 2005 e traduzido para o português em 2013 na Revista de Estudos Feministas. Com base nos estudos de gênero, as autorias indicam que o termo surgiu nos anos 1980 na Austrália e refletem sobre o papel social do masculino em múltiplas relações de poder. O trabalho

ênfatiza a hierarquia estabelecida entre diferentes modelos de masculinidades, por questões econômicas e de sexualidade.

As masculinidades são plurais, formadas em diferentes tempos e espaços, influenciadas pela colonização e pelo treinamento do corpo. Elas representam pedagogias de corpos sexuados que precisam ser expressas publicamente e privadamente. Desta forma, as performances tendem a indicar papéis sociais e culturais desejados.

Diferente do que é defendido por Botton (2013), que busca compreender as masculinidades sob uma perspectiva discursiva e psicológica dos sujeitos, a literatura de cunho sociológico de Connell e Messerschmidt, compreende as masculinidades dentro das estruturas de oposição generificadas. Então, mais do que uma idealização, “a masculinidade é definida como uma configuração de práticas organizadas em relação à estrutura das relações de gênero, pois “a prática social humana cria relações de gênero na história”. (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 259).

Neste sentido, podemos inferir que são as relações de gênero a base para construção de modelos de masculinidades que insuflam comportamentos que buscam, sem sucesso, tornar hegemônicos modelos que são socialmente valorizados (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013). Segundo as autorias, mesmo que as masculinidades concretas sejam diversificadas e não se restrinjam a um modelo dominante, é necessário considerar que os discursos elaborados pelas principais instituições e organizações tendem a valorizar um modelo idealizado (hegemônico). Dentre as instituições indicadas a mídia ocupa um espaço, em que:

[...] a ambiguidade em processos de gênero talvez seja importante de ser reconhecida como um mecanismo de hegemonia. Considere-se como uma definição idealizada de masculinidade é constituída em um processo social. Num nível societal mais amplo [...], há uma circulação de modelos de conduta masculina admirável, que são exaltados pelas igrejas, narrados pela mídia de massa ou celebrados pelo Estado. Tais modelos se referem (mas também em vários sentidos as distorcem) às realidades cotidianas da prática social. (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 252)

Por meio dos discursos construídos, atos performáticos de gênero e, portanto, de masculinidades, se apresentam aos sujeitos e moldam corpos e identidades performatizando masculinidades desejadas. Neste sentido amplia a importância da análise das masculinidades transmitidas pelos filmes de *western* e sua posição como reflexo de modelos segundo o tempo, espaço e lugar da subjetividade de quem elabora o filme, assim como do seu possível impacto como fomentador de determinados modelos de masculinidade.

Segundo Connell e Messerschmidt, outro aspecto importante na construção das masculinidades é a relação que esta estabelece com a sexualidade. Podemos observar que

além das imagens idealizadas de masculinidade dominante também pode ocorrer o reforço da hegemonia pelo silenciamento ou desvalorização de outros modelos possíveis de masculinidade e sexualidades.

Essa apreciação de um modelo dominante de masculinidade é algo presente em muitos filmes de *western* pois busca-se construir um modelo idealizado de colonizador, desbravador americano. Essa relação entre os modelos de masculinidade construído nas representações e discursos, tanto no cinema, como fora dele, esteve relacionado, em alguns países, à própria concepção de nação. Ao discurso de construção da representação nacional. Para Connell e Messerschmidt “as masculinidades são configurações de práticas que são realizadas na ação social e, dessa forma, podem se diferenciar de acordo com as relações de gênero em um cenário social particular” (2013, p. 250). Todavia, ao resgatar a discussão sobre o conceito de masculinidade hegemônica, indicam que ainda que ela possa não se realizar plenamente, a sua idealização é fundamental para construções de modelos de masculinidades. Assim,

A masculinidade hegemônica se distinguiu de outras masculinidades, especialmente das masculinidades subordinadas. A masculinidade hegemônica não se assumiu normal num sentido estatístico; apenas uma minoria dos homens talvez a adote. Mas certamente ela é normativa. Ela incorpora a forma mais honrada de ser um homem, ela exige que todos os outros homens se posicionem em relação a ela e legitima ideologicamente a subordinação global das mulheres aos homens (CONNELL, MESSERSCHMIDT, 2013, p. 250)

“A hegemonia não significava violência, apesar de poder ser sustentada pela força; significava ascendência alcançada através da cultura, das instituições e da persuasão” (CONNELL, MESSERSCHMIDT, 2013, p. 245). Outro aspecto importante na construção das masculinidades é a relação que esta estabelece com a sexualidade. Pois a construção da masculinidade tem sido associada ao modelo heteronormativo. Ao analisar as pesquisas sobre masculinidades que discutiam os efeitos da ostentação de um modelo hegemônico e de uma sexualidade heteronormativa nos meios de comunicação, Connell e Messerschmidt (2013) afirmam que:

Pesquisas têm sido frutíferas na revelação dos mecanismos de hegemonia. Algumas são altamente visíveis, como aquelas sobre a “ostentação” da masculinidade nos programas televisivos de esportes, assim como aquelas sobre mecanismos sociais que Roberts chama de “censura” direcionada a grupos subordinados – variando desde xingamentos informais por crianças à criminalização da conduta homossexual. (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013, p. 248)

Podemos observar que além das imagens idealizadas de masculinidade dominante também pode ocorrer o reforço da hegemonia pelo silenciamento ou desvalorização de outros

modelos possíveis de masculinidade. É importante observar que na vida concreta as masculinidades são múltiplas, ainda que se busque construir a representação de uma categoria unificada. Ao analisar a construção discursiva sobre o machismo no México e seus efeitos,

Gutmann, na mais bela observação etnográfica moderna da masculinidade, estudou um caso no qual existe uma identidade masculina pública bem definida – o “machismo” mexicano. Ele mostra como o imaginário do machismo se desenvolveu historicamente e foi entrelaçado com o desenvolvimento do nacionalismo mexicano, mascarando a enorme complexidade nas vidas dos homens mexicanos. (CONNELL, MESSERSCHMIDT, 2013, p. 247).

O impacto do cinema na construção das masculinidades está relacionado a possibilidade de identificação com determinadas representações que se busca reproduzir no tempo espaço, ou mais precisamente, trata-se de comportamentos que são repetidos para se enquadrar ao modelo único de masculinidade esperado. Analisando os jovens australianos, Connell observa que:

[...] o status hegemônico regional dos jovens homens na realidade alerta para que eles façam as coisas que seu grupo de pares local define como masculinas – enlouquecer, se mostrar, dirigir bêbado, entrar em uma briga, defender seu próprio prestígio. (CONNELL, MESSERSCHMIDT, 2013, p. 252).

Desta forma, a tecnologia de construção do gênero e das masculinidades é o resultado de um conjunto de técnicas e processos simbólicos e discursivos que fundamentam práticas.

Considere-se como uma definição idealizada de masculinidade é constituída em um processo social. Num nível societal mais amplo [...], há uma circulação de modelos de conduta masculina admirável, que são exaltados pelas igrejas, narrados pela mídia de massa ou celebrados pelo Estado. Tais modelos se referem (mas também em vários sentidos as distorcem) às realidades cotidianas da prática social. (CONNELL, MESSERSCHMIDT, 2013, p. 252).

O cinema é um importante recurso para construção e divulgação masculinas admiráveis.

Desse modo, as masculinidades hegemônicas podem ser construídas de forma que não correspondam verdadeiramente à vida de nenhum homem real. Mesmo assim esses modelos expressam, em vários sentidos, ideais, fantasias e desejos muito difundidos. Eles oferecem modelos de relações com as mulheres e soluções aos problemas das relações de gênero. Ademais, eles se articulam livremente com a constituição prática das masculinidades como formas de viver as circunstâncias locais cotidianas. Na medida em que fazem isso, contribuem para a hegemonia na ordem de gênero societal. (CONNELL, MESSERSCHMIDT, 2013, p. 253)

Portanto, “a masculinidade representa não um tipo determinado de homem, mas, em vez disso, uma forma como os homens se posicionam através de práticas discursivas” (CONNELL, MESSERSCHMIDT, 2013, p. 257). E também como eles se relacionam na estrutura das relações de gênero. Desta forma, “a masculinidade é definida como uma

configuração de práticas organizadas em relação à estrutura das relações de gênero. A prática social humana cria relações de gênero na história” (CONNELL, MESSERSCHMIDT, 2013, p. 259), inclusive pela ação da vigilância.

Há evidências consideráveis de que a masculinidade hegemônica não é uma forma autorreprodutora, seja através de habitus ou outros mecanismos. Para se sustentar um dado padrão de hegemonia é necessário o policiamento de todos os homens, assim como a exclusão ou o descrédito das mulheres. Evidências de tais mecanismos variam do descrédito de opções “soft” num mundo de relações internacionais “hard”, desde as ameaças à segurança e à guerra, a violências e assassinatos homofóbicos, chegando aos constrangimentos de meninos nas escolas por “bichices”. (CONNELL, MESSERSCHMIDT, 2013, p. 260).

Neste processo, o cinema tem ocupado um espaço de destaque na construção das relações generificadas e nos modelos de masculinidades hegemônicas, especialmente o gênero *western*. Para Lauretis, o cinema é uma tecnologia de gênero, assim como a concepção de tecnologia social desenvolvida na teoria do filme. Trata-se de um “aparelho” cinematográfico. Um aparelho que molda comportamentos. Segundo ela, “Trata-se de uma preocupação que incorpora “o modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige (LAURETIS, 1994, p. 222).

Retomando o debate teórico sobre o conceito de masculinidade, Pedro Paulo de Oliveira define a masculinidade como “um lugar simbólico/imaginário de sentido estruturante nos processos de subjetivação [...] uma significação social, um ideal culturalmente elaborado ou sistema relacional que aponta para uma ordem de comportamentos socialmente sancionados” (OLIVEIRA, 2004, p. 13). Essa definição também apreciada por Botton (2020), parece se adequar perfeitamente a este estudo. Afinal, nos permite incorporar elementos discursivos, normativos, performáticos presentes nas práticas sociais.

De fato, como analisa Botton (2020) este conceito elaborado por Oliveira (2004) buscou propor uma síntese entre duas propostas analíticas, uma alicerçada na sociologia que percebe a masculinidade a partir das práticas engendrada nas relações sociais e outra uma “perspectiva mais linguística, filosófica e psicanalítica que concebe o masculino enquanto construção discursivo-simbólica, nomeado pelas teias reiterativas de poder-saber” (BOTTON, 2020, p. 12).

Ao propor uma análise histórica que busque compreender como se formam as masculinidades, Botton admite que

compreendemos que trabalhar de antemão com um conceito de masculinidade, mesmo que plural, como masculinidades já é, elementarmente, tarefa com grandes

chances de fracasso interpretativo. Isso porque o próprio termo masculinidade, se tomado enquanto um fato social evidente, aponta para um rol de características, de atitudes, de traços de personalidade referente às pessoas, ações ou ideias, que se costuma adjetivar – viril, másculo, potente, hombridoso etc. – mas com pouca explicação de sua origem fenomenal ou epistêmica. Atualmente, os grandes ganhos que se conseguem alcançar pela descrição de características de masculinidade nas ciências humanas e sociais são esses adjetivos: qualidades, modelos do que seria compreendido enquanto aquilo que é pré-definido enquanto masculino. O que facilita o trabalho da pessoa que pesquisa, mas dificulta a definição mais precisa de um conceito científico que se furte da apropriação daquilo que já seria popularmente concebido enquanto masculino. (BOTTON, 2020, p. 12)

Neste sentido, o autor compara a proposta teórica de Connell e Butler para alertar para os limites possíveis de uma teoria que parta do pressuposto de que a masculinidade ou as masculinidades podem ser definidas por suas características previamente constituídas. Ou seja, o autor interroga sobre o fato de que talvez fosse mais apropriado buscar conhecer os processos de construção das características que se encontra em cada situação concreta. Neste sentido, implicaria em analisar os discursos e representações que vão moldando ou performatizando as características que as sociedades irão associar a determinados modelos de masculinidades. Segundo ele,

Connell nos transmite a noção de que a masculinidade seria um fenômeno existente no campo das práticas, ações, experiências e fazeres em sua efetividade social. Nesse sentido os processos de hierarquização, violência e exclusões de gênero ocorreriam a partir das práticas sociais econômicas e historicamente delimitadas que legitimariam posições sexuadas de superioridade e inferioridade. Por outro lado, a noção mesma de masculinidade enquanto um conjunto unificador de valores e experiências sociais relativamente abrangente à todas as sociedades, mesmo que se respeite suas pluralidades, não é exatamente um objeto que possua sua existência de maneira teorizada, não é delimitável ou palpável anteriormente à prática contextualmente analisada pelo pesquisador, não se adapta em uma identidade conceptual ou mesmo característica. (BOTTON, 2020, p. 13)

Portanto, um conceito mais adequado e contra qualquer perspectiva essencialista e ou dicotômica previamente estabelecida, que proponha um conceito transcendental de masculinidade, que mantenha um pressuposto teórico universalmente aplicável enquanto dado previamente estabelecido, Botton (2020) propõe como possibilidade para avançar na discussão sobre a construção de um modelo interpretativo das masculinidades a utilização da proposta teórica de Butler em complemento as discussões realizadas por Connell. Segundo ele,

É nesse sentido mais interrogativo e questionador que pretendemos trazer uma breve crítica apropriativa com relação às teorias da masculinidade hegemônica de Robert/Raewyn Connell, possibilitando que alguns de seus flancos possam ser protegidos se pensados a partir das teorias de Judith Butler como um possível amparo teórico à delicada questão da masculinidade adjetivada, uma vez que a autora compreende o gênero por uma perspectiva anti-identitária que conjuga pelo conceito de performatividade tanto os pressupostos de uma teoria de gênero/subjetividade abrangente quanto a positividade efetiva dos atos e exercícios

de fazer, refazer e desfazer o gênero e o masculino. Mesmo por meio dessa proposta interpretativa, estamos cientes que grande parte das dúvidas aqui levantadas permanecem e permanecerão em suspenso. (BOTTON, 2020, p. 15-16)

Tampouco podemos antecipar uma interpretação específica sobre as masculinidades com relação à análise empírica do objeto de estudos sob o risco de simplesmente comprovar a teoria já estabelecida sem compreender as particularidades internas em cada contexto, mas como alerta Botton, também não concebemos a possibilidade de compreender o conceito de forma anárquica, como proposta por Macinnes (1998 apud Botton, 2020) na qual, a masculinidade não existe no real, mas se trata tão somente de ideologias ou fantasias.

Então, o embate teórico trazido pelos estudos sobre masculinidades, talvez se possa, de fato, resumir na seguinte questão: o homem (sociologicamente situado) constrói a masculinidade ou a masculinidade (fruto do discurso) constrói o homem? De fato, nem sempre conseguimos uma resposta totalmente satisfatória, mas Botton indica na crítica por ele realizada, que, “não põe em xeque a teoria das masculinidades hegemônicas” (BOTTON, 2020, 19), pois,

[...] sob o ponto de vista do construcionismo social a posição de Connell é absolutamente coerente, uma vez que concebe a existência de indivíduos de ação e consciência que por meio de suas experiências e práticas estabelecem padrões coletivos e hierárquicos de gênero: a(s) masculinidade(s). (BOTTON, 2020, p. 19)

Ao situar a crítica em relação à teoria de Butler, observa que conceber a existência do “homem” previamente instituído vai na direção oposta do que a autora propõe. Afinal, “A crítica aqui levantada apenas faz sentido se pensada sob a perspectiva pós-estruturalista já que compreende como um risco a afirmação de um homem anterior às práticas performativas de constituição do gênero”. (BOTTON, 2020, p. 19). Neste sentido,

Para a ótica butleriana, conceber tal homem de maneira pré-discursiva possibilitaria epistemologicamente a existência de uma materialidade originária e natural daquilo que é tido enquanto homem. Nesse sentido a masculinidade passaria a ser apenas um suprasumo identitário que confirmaria coletivamente posições dicotômicas, individuais, inalteráveis e pré-estabelecidas de gênero. Sob tal olhar crítico pós-estruturalista, seria possível criticar não apenas o caráter hegemônico das masculinidades, mas, antes disso, criticar-se-ia o próprio conceito de masculinidade como uma agrupação de práticas individuais que verteriam do interior das ações de indivíduos pré concebidos em sociedade, sem que houvesse estrutura simbólica, linguística, epistemológica e discursiva que constituísse o sujeito-homem. (BOTTON, 2020, p. 19)

Portanto, para Butler a masculinidade e o sujeito homem resultam de processos simbólicos e discursivos que moldam os atos performáticos e estabelecem recompensas e sanções no processo de formação das identidades de gênero. E os homens concretos estão

inseridos em relações sociais generificadas e estas são moldadas por discursos, representações, normas e práticas disciplinadoras, que formam as masculinidades ao mesmo tempo que são efeitos destas. Por isso,

O conceito de masculinidade hegemônica segue atuando como norteamento teórico possível: qualquer etnografia demonstra que tais práticas podem ser consideradas relacionadas ou constituintes das masculinidades em determinadas sociedades. Tal abordagem serve, sobremaneira, à epistemologia sociológica e, em menor escala, antropológica que possuem certas proximidades empíricas (em esferas temporais e/ou espaciais) do pesquisador com seu objeto de estudos. Por outro lado, caso queiramos pensar no conceito de masculinidade(s) de maneira transdisciplinar e também historiográfica é necessário que recorramos a outros itinerários teóricos, não apenas no sentido de ampliar seu escopo mas de encontrar pontos de contato entre a teoria das masculinidades connellianas com as demais linhas dos estudos de gênero, especialmente o feminismo linguístico e a teoria queer. (BOTTON, 2020, p. 20)

Neste sentido, Botton avança no debate, ao propor que se busque não exatamente um meio termo, mas uma possível complementaridade entre a apreciação sociológica e linguística, ou mais precisamente entre a masculinidade como prática e como discurso. Afinal, “Tanto as teorias de Butler quanto as de Connell buscam, implícita ou explicitamente, a instituição de novas narrativas, que constituem sujeitos por matrizes diferentes das quais vivenciamos no contexto capitalista ocidental (BOTTON, 2020, p. 33).

A partir da análise das obras mais recentes de Connel, Botton afirma que:

Mesmo a sociologia de Connell, que critica as posições linguísticas, não se furta a afirmar que “reconhecer narrativas alternativas de masculinidade, e diferentes maneiras de ser homem, é um passo crucial para as maneiras respeitadas de trabalhar com rapazes para reduzir a violência” [...] e arremata, a partir de comentário das pesquisas dos psicólogos discursivos Margaret Wetherell e Nigel Edley que “as masculinidades existem não como estruturas consolidadas de papéis, mas como posições imaginárias em um discurso. Homens, na prática, usam essas posições estrategicamente, por vezes adotam-nas, por vezes distanciam-se delas” [...]. (BOTTON, 2020, p. 33)

E sobre a abordagem performática e discursiva de Butler afirma:

Mesmo que para Butler não haveria um homem anterior à sua (auto)formulação que tomara ações a partir de um eu já constituído, é possível encontrar similitudes numa perspectiva que clama por subjetividades e sociabilidades masculinas não violentas e mais hospitaleiras com relação à diferença. Isso resolve alguns dos principais pontos dos nossos questionamentos iniciais acerca de uma masculinidade adjetivada, talvez Butler nos proponha a possibilidade de pensar em uma ou várias masculinidades subjetivadas, e assim podemos compreender adjetivações sob o ponto de vista sociológicos e subjetivações do ponto de vista filosófico, para que assim possamos nos aproximar, ainda que de maneira incipiente, a um conceito de masculinidade. (BOTTON, 2020, p. 33)

Então, nesta dissertação, buscamos nos ancorar nestas abordagens, compreendendo que as masculinidades plurais representadas nos filmes são ao mesmo tempo discursos (linguagens) e práticas sociais engendradas.

2.3 GÊNERO E CINEMA

A discussão sobre gênero vai além das delimitações do que chamamos de socioculturais e papéis sociais, esses desenvolvidos por meio de socialização. A cultura determina o que é ser mulher, o que ser homem, além do tempo e espaço. A constituição dos diversos espaços da esfera pública ou do mundo do trabalho tem se configurado segundo alguns marcadores sociais como gênero, raça, etnia, classe, sexualidade, geração, entre outros. O cinema e a literatura têm indicado a permanência de diversos estereótipos e entre eles, os de gênero. De fato, mais que o conteúdo das produções, o espaço do trabalho também tem sido marcado, ao longo do século XX, pela presença masculina predominantemente branca (LAROCCA, 2016; LOPES, 2006). Neste sentido, é que a abordagem multicultural que analisa criticamente esse campo, tem enfatizado a permanência das relações de poder na produção cinematográfica (KELLNER, 2001) e, por consequência, podemos salientar a existência de implicações de uma produção desenvolvida majoritariamente pelo olhar masculino branco e as limitações de suas abordagens. Afinal,

A moda, o visual e os artefatos contemporâneos, bem como outros signos da contemporaneidade, suturam ou costuram o público nos textos cinematográficos. Na verdade, para funcionar diante de seu público, a cultura da mídia precisa repercutir a experiência social, “encaixar-se” no horizonte social do público, e assim a cultura popular da mídia haure medos, esperanças, fantasias e outras inquietações da época. (KELLNER, 2001, p. 138)

Todavia, o cinema não é uma exceção, segundo Margaret Rago na obra “Feminizar é preciso” (2001), o campo da literatura, artes ou mais precisamente da cultura, também foram predominantemente dominados pelo olhar masculino assim como, outras esferas da vida. Isso resulta de um processo de exclusão das mulheres dos espaços da vida pública, algo que já fora denunciado na historiografia das mulheres como um fenômeno que, inclusive, promoveu a resistência e luta, tanto individual como coletiva, por melhores condições igualitárias de participação das mulheres (SCOTT, 1992).

As lutas organizadas pelas mulheres nas ondas feministas não passaram despercebidas. Além da resistência dos que ocupavam os espaços de poder, desenvolveu-se um “medo” da ascensão do feminino. Nesse sentido, Rago ressalta:

o medo e à aversão ao feminino, visto como o grande desconhecido, não impediu a própria transformação da vida social e das formas culturais ao longo de todo o século XX, principalmente em função da crescente entrada das mulheres no mundo público, a partir dos anos 70 (RAGO, 2001, p. 63).

As mudanças sociais requeridas pelos movimentos sociais ao longo do século XX, constituíram uma base sobre a qual novas representações de gênero têm se configurado, assim como o aumento da participação de diretoras mulheres tem reconfigurado o espaço no qual o cinema (como produto) é produzido. Neste sentido, além do reconhecimento contemporâneo sobre o trabalho de algumas diretoras mulheres, as abordagens trazidas por elas, podem estar promovendo outros olhares sobre os modelos de gênero e sexualidade que predominavam nos filmes, em especial no gênero cinematográfico *western*. Afinal, como denunciado pela epistemologia feminista “centrar a atenção exclusivamente nas necessidades masculinas, nos seus interesses, desejos, concepções, garante apenas uma compreensão distorcida e parcial das práticas sociais” (RAGO, 2001, p. 64).

Ao considerarmos as produções cinematográficas como fonte e o cinema como objeto de estudo (MORETTIN, 2011), podemos verificar que ele dialoga de forma contundente com questões de gênero e sexualidade, e possibilita uma interessante abordagem sobre a relação entre o cinema, a sociedade e o contexto histórico da sua produção. Nesse sentido, Morettin (2011) ao analisar a contribuição do historiador Marc Ferro, afirma que:

Para Ferro, o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo. O filme, para o autor, possui uma tensão que lhe é própria, trazendo à tona elementos que viabilizam uma análise da sociedade diversa da proposta pelos seus segmentos, tanto o poder constituído quanto a oposição (MORETTIN, 2011, p. 32).

Desta forma, também almejamos contribuir com as análises sobre os estudos de gênero em suas relações com o audiovisual. Partindo do gênero cinematográfico *faroeeste western*, buscamos compreender como o *cowboy* tem sido representado. Como os modelos de masculinidades têm sido construídos nas narrativas cinematográficas. Observar quais representações têm sido construídas pelo olhar dessas diretoras, segundo suas próprias subjetividades geneficadas e historicamente construídas, pode ser uma forma de acompanhar as possíveis incorporações de demandas concretas pelo campo audiovisual. Afinal, nas sociedades concretas, masculinidades são múltiplas. Portanto, ainda que o cinema se configure como uma forma de entretenimento e lucratividade (KELLNER, 2001), é também, um objeto de estudo e promotor de novas subjetividades.

Não se trata de atribuir um olhar naturalizado às diretoras mulheres, mas de considerar a subjetividade generificada que as localizam em determinados lugares da estrutura social. Segundo Iris Marion Young, os grupos possuem como referenciais suas próprias experiências marcadas pelos privilégios que possuam ou não, no espaço que ocupam na estrutura social.

Neste sentido, existiria um “ponto de vista que os membros de um grupo mantêm sobre os processos sociais em função das posições que neles ocupam” (YOUNG, 2006, p. 164). Então, podemos considerar a possibilidade de que segundo a subjetividade generificada dos sujeitos que produzem os filmes, os discursos sobre os comportamentos, sobre as masculinidades e sexualidades, sejam mais conservadores ou libertários.

CAPÍTULO 3. OLHARES EM “NOVOS” VELHO OESTE

A teoria de Laura Mulvey em "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*" oferece uma perspectiva para examinar o olhar masculino de quem dirige sob seus personagens. Portanto, para esse estudo, utilizaremos da teoria discutida pela autora para entendermos algumas representações em filmes de *western* dirigidos por homens. Mulvey argumenta que o cinema, como uma forma de arte dominada por homens, frequentemente reproduz o olhar masculino por meio da direção, roteiro e montagem, resultando em uma objetificação e sexualização das personagens mulheres na tela. De acordo com Mulvey,

[...] ressalta que o olhar, intrinsecamente prazeroso em seu formato, pode se tornar ameaçador em conteúdo, e é a mulher, dentro do contexto da representação e imagem filmica, que cristaliza esse paradoxo. É o lugar do olhar, e a possibilidade de variar e expor esse olhar, que define o cinema; e esse olhar tem se dividido nos filmes entre o polo ativo (masculino) e o passivo (feminino). O determinante olhar masculino projeta sua fantasia na figura feminina que por sua vez é construída com bases nesse olhar. (COSTA, 2014 apud ACSELRAD, 2015, p. 96).

Em sua análise seminal, Laura Mulvey (2008) explora como o inconsciente patriarcal, ao se sentir ameaçado, reduz a representação feminina a dois papéis principais: objeto de desejo ou fetiche. Fundamentando-se na psicanálise, a teórica examina o complexo jogo de identificação entre tela e plateia - processo onde reside parte do poder fascinante do cinema, que permite aos espectadores transcenderem a barreira entre observador e cena.

Contudo, como destaca Mulvey (2008, p. 447), essa dinâmica ocorre predominantemente por meio de uma perspectiva masculina hegemônica. Na construção cinematográfica tradicional, a mulher aparece sistematicamente como objeto passivo do olhar - não como sujeito ativo da narrativa. Essa estrutura revela como o cinema clássico reproduz e reforça as assimetrias de gênero presentes na sociedade.

Em alguns filmes de *westerns* clássicos, as mulheres aparecem predominantemente confinadas a arquétipos limitados: a virgem indefesa que aguarda resgate, a cortesã de moral duvidosa ou a esposa dedicada ao lar. Tais representações não apenas simplificam a complexidade feminina, mas também subordinam suas narrativas aos interesses e olhares masculinos. Essa dinâmica revela-se particularmente na forma como a sexualidade feminina é instrumentalizada, menos como expressão de subjetividade das personagens e mais como recurso para o prazer visual da audiência. Curiosamente, mesmo espectadoras mulheres são convidadas a adotar essa perspectiva masculinizada, evidenciando como o cinema clássico naturalizou certos mecanismos de objetificação.

A mulher, desta forma, só existe na cultura patriarcal como significante do outro masculino, presa por uma ordem simbólica na qual o homem pode exprimir suas fantasias e obsessões através do comando linguístico, impondo sobre a imagem silenciosa da mulher, ainda presa ao seu lugar como portadora de significado, e não produtora de significado. (MULVEY, 1983, p. 438)

Um exemplo dessa dinâmica pode ser visto em algumas obras de John Ford. Sobre o diretor, os filmes de John Ford contribuíram para a formação da identidade do Gênero *western*, com suas icônicas personagens interpretadas por John Wayne e suas representações dos povos indígenas. Essas representações, amplamente difundidas pela indústria hollywoodiana, ilustram o processo pelo qual grupos dominantes estabelecem e naturalizam significados culturais. Como explica Hall (1996, p. 293), a definição hegemônica de conceitos e representações se consolida quando atores poderosos repetidamente associam determinado signo a um significado específico - processo reproduzido por meio de diversos meios culturais como cinema, literatura e imprensa. Essa repetição constante cristaliza interpretações no imaginário coletivo, criando um repertório de representações que moldam a compreensão social.

No caso do *western* fordiano, essa dinâmica opera em dois níveis: primeiro, na glorificação do colonizador branco como herói desbravador; segundo, na construção estereotipada do indígena como "o outro", representação que ficou marcada na cultura cinematográfica e na memória coletiva, quando pensarmos em *western*. O cinema de Ford não apenas retratou, mas ativamente participou da construção desses significados culturais.

Ao reconhecer e problematizar o olhar masculino na direção de alguns filmes de *western* clássicos, é possível desafiar as representações estereotipadas das mulheres na tela e abrir espaço para uma maior diversidade de vozes e perspectivas no cinema. A teoria de Laura Mulvey oferece uma estrutura crítica para essa análise, destacando a importância de considerar o papel da direção e do(a) espectador(a), na construção do significado cinematográfico e na reprodução das representações de gênero.

Sob a perspectiva de olhares femininos ao contar uma história de *western* como os filmes contemporâneos "Ataque dos Cães", dirigido por Jane Campion, e "First Cow – A Primeira Vaca da América", dirigido por Kelly Reichardt, temos bons exemplos de como o cinema *western* pode ser um espaço para uma análise crítica das construções sociais de gênero. "First Cow" narra a história de Cookie Figowitz, um cozinheiro itinerante, e King-Lu, um imigrante chinês, que buscam uma vida melhor na América do século XIX, roubando leite de uma vaca pertencente a um comerciante rico. Enquanto isso, "Ataque dos Cães" apresenta dois irmãos, Phil e George, e o comando da fazenda familiar que receberam como herança.

Enquanto Phil é apresentado aos moldes estereótipos *cowboy* clássico, George tem um temperamento dócil nos apresentando um outro tipo de masculinidade. George se casa com Rose, uma viúva com inúmeras complexidades que se muda para a fazenda com seu filho, um adolescente considerado afeminado demais para a vida de fazendeiro. Phil, se incomoda com a presença da mãe e filho dando início a uma batalha pelo poder. Ambos os filmes oferecem representações complexas e multifacetadas de masculinidade e sexualidade. "*First Cow*" desafia as noções tradicionais de masculinidade ao retratar a colaboração e intimidade entre Cookie e King-Lu, destacando a importância da amizade e solidariedade em um contexto de fronteira e exploração. Por outro lado, "Ataque dos Cães" questiona as representações convencionais de feminilidade ao retratar uma personagem que foge dos padrões de sutileza e donzela em apuros, além de explorar a homossexualidade em seus personagens.

Essas representações são consistentes com as ideias de Michel Foucault sobre o poder e o controle dos corpos e identidades dentro das estruturas sociais. Em sua obra "História da Sexualidade: a vontade de saber (1999)", Foucault argumenta que o poder se manifesta de maneiras sutis e difusas, disciplinando e regulando os corpos e comportamentos das pessoas através de instituições sociais, normas culturais e práticas discursivas. Nos filmes em questão, o poder é exercido não apenas através de atos de violência física, mas também por meio de relações de gênero e normas sociais que restringem a expressão da sexualidade e identidade. Ao explorar as dinâmicas de poder e controle em "Ataque dos Cães" e "*First Cow*", as diretoras Campion e Reichardt desafiam representações estereotipadas que historicamente têm permeado o cinema *western*, convidando o espectador e espectadora a refletir sobre as formas pelas quais as identidades são construídas e contestadas dentro das estruturas sociais mais amplas.

Para discutir o olhar da direção feminina nas obras elencadas neste trabalho, a metodologia conta com a prática de análise fílmica. Aliás, como destacam Vanoye e Goliot-Lété (2001), toda análise cinematográfica deve partir de uma clara delimitação de seu contexto e objetivos. Esse enquadramento inicial é necessário visto que a atividade analítica enfrenta desafios intrínsecos, particularmente a disparidade entre a linguagem audiovisual do objeto estudado e a linguagem escrita da análise. Essa diferença essencial exige que o método de observação seja definido com eixos de investigação estabelecidos.

Os autores propõem uma abordagem que utiliza o filme como janela para compreender uma sociedade (Vanoye e Goliot-Lété, 1994, p. 53). Nessa perspectiva, a análise seleciona elementos específicos da obra para conectá-los a contextos extratextuais - sejam biográficos, históricos, sociológicos ou estéticos. O processo não busca esgotar o significado

da obra, mas sim extrair desses fragmentos as bases para construir uma interpretação singular. Trata-se, em última instância, de abordar os filmes como documentos iconográficos que iluminam aspectos do mundo social, sem pretender reduzi-los a meras ilustrações de teses pré-concebidas.

Manuela Penafria, reconhecida pesquisadora nesse campo, oferece estudos que nos faz entender a forma de se analisar um filme. Afinal, ela parte de uma interpretação dos elementos constitutivos do filme, incluindo narrativa, *mise-en scène*, cinematografia, edição, som e performances. Segundo Penafria (2009), esta abordagem vai além da descrição superficial, buscando revelar como esses elementos colaboram para construir significados e influenciar a experiência do espectador e espectadora. Além disso, a análise de conteúdo que é uma das possibilidades dentro da Análise Fílmica emerge como uma ferramenta essencial, permitindo explorar não apenas a forma estética, mas também os temas, discursos e ideologias presentes nas obras cinematográficas. Como faremos aqui!

Nesta dissertação adotamos a metodologia de Manuela Penafria, disposta em seu texto “Análise de filmes: conceitos e metodologias” (2009), no qual indica conceitos e caminhos importantes. Decompondo, narrando algumas cenas e entendendo a relação entre elas. Pensando na narrativa, a análise envolve fazer uma descrição dos enquadramentos, do som (*off e in*) e da estrutura do filme (planos, cenas, sequências). De acordo com Penafria, “O objetivo da Análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos” (2009, p. 15).

Manuela Penafria indica algumas abordagens possíveis, incluindo análise textual, análise poética, análise de conteúdo, e por fim, a análise da imagem e do som. A análise de conteúdo, que utilizaremos para analisar os filmes “Ataque dos Cães” e “*First Cow: A Primeira Vaca da América*”. Este tipo de análise implica, em primeiro lugar, identificar o tema do filme. Em seguida, fazer um resumo da história e a decomposição do filme tendo em conta o que o filme diz a respeito do tema. Para analisarmos o *western*, não podemos deixar de fora a forma. Afinal, uma das características fundamentais do gênero são as escolhas estéticas. Portanto, a análise fílmica analisará conteúdo e forma, partindo da metodologia de Manuela Penafria.

3.1 ATAQUE DOS CÃES

Publicado originalmente em 1967 por Thomas Savage “*The Power of the Dog*” é

considerado uma das obras-primas do *western* literário norte-americano. Ambientado nas décadas de 1910-1920, o filme combina uma vívida reconstrução histórica com um tenso estudo psicológico de personagens, narrado através de uma prosa precisa e despojada de enorme força estética. Savage aborda com coragem para sua época o tema da homossexualidade reprimida e sua transformação em ambientes homofóbicos, explorando com profundidade o mal causado por uma personalidade que é distorcida pela negação de seus desejos. A complexa estrutura narrativa do livro que traz ações e diálogos em caráter superficial, mas que são tensionados por motivações ocultas, nos faz entender por que suas cinco tentativas anteriores de adaptação cinematográfica fracassaram: afinal, como traduzir para as imagens o que está nas entrelinhas?

Ainda que tenha feito escolhas de alterações na história original para o audiovisual, em 2021, Jane Campion nos presenteia com o filme “Ataque dos Cães”. Foram 12 indicações ao Oscar. Pois vamos nos ater ao filme em que nos apresenta uma história centrada em acontecimentos que envolvem quatro personagens principais em Montana, 1925. **Rose** (Kirsten Dunst): mãe de Peter, cujo marido suicidou-se. Personagem que apresenta complexidade ao longo da história. Se casa com George e se muda para o rancho. **Peter** (Kodi Smit-McPhee): filho de Rose, considerado afeminado para o tipo masculino ideal daquele período. É um jovem inteligente que sofre ataques verbais de Phil, até que uma nova realidade nos é mostrada no longa-metragem. **Phil** (Benedict Cumberbatch): irmão de George, dono e líder do rancho, é representado no primeiro momento como o típico *cowboy*. O personagem constrói uma performance de masculinidade agressiva como estratégia de afirmação social e proteção psicológica. Sua postura viril, marcada por comportamentos dominantes e ataques verbais, revela não uma segurança autêntica, e sim uma necessidade constante de reafirmação perante seu grupo. Essa dinâmica expõe a contradição, quanto mais (intensamente busca demonstrar sua adequação aos ideais tradicionais de masculinidade, mais evidente se torna seu temor de não corresponder a esses padrões. **George** (Jesse Plemons): irmão de Phil e futuro marido de Rose, ele representa a figura cosmopolita carregando consigo uma metáfora para mostrar as transformações progressistas em curso na sociedade norte-americana, naquele período (década de 1920). Sua postura e visão de mundo contrastam com os valores tradicionais do ambiente *western* que está inserido.

O filme de 126 minutos é apresentado por meio de capítulos. Capítulo 1, início do filme. Antes mesmo das imagens aparecerem, o filme nos apresenta trilha sonora. Composta por Jonny Greenwood, “25 Years” traz nuances de tensão, criando expectativas ao(a) espectador(a). Dedilhado em violão de maneira acústica não restam dúvidas: se trata de um

western. Com um *voice over* a uma tela preta, escutamos Peter. “Quando meu pai faleceu, eu só queria a felicidade da minha mãe. Que tipo de homem eu seria se não ajudasse a minha mãe? Se não a salvasse?” Essa frase inicial fará sentido quando chegarmos ao final do filme. Voltaremos a ela. A primeira cena que vemos traz vacas, boi e cavalo. Quer mais *western* que isso? Cowboy realizando o que podemos chamar de lida do campo.

FIGURA 1 – Imagem de boi e vacas correndo pelo campo como em um pastoreio



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no streaming Netflix

Na sequência vemos Phil, filmado por meio de *traveling* da direita para a esquerda indicando que está "voltando". Essa cena é gravada dentro de uma cabana escura que, enquanto Phil anda ao lado de fora em um cenário de campo, acompanhamos de janela, em janela, sua movimentação. Ainda com o dedilhado de violão da trilha "25 years", a cena coloca o(a) espectador(a) em um local de observador(a) onde dá a sensação de que estamos ali, espiando a história que está prestes a acontecer. Enquadramento de “moldura” muito utilizado na forma de se fazer *western*.

FIGURA 2 – Primeira cena em que vemos Phil



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no streaming Netflix

Tipicamente *cowboy*, Phil usa chapéu e botas, além de calça que aparenta estar suja, trazendo a confirmação sobre o personagem: ele participa ativamente da lida do campo que compõe o rancho. Phil entra na casa onde ele e George moram, ainda na fazenda. Andando rápido, sobe os degraus da escada de dois em dois, indicando pressa. Entra em um quarto com duas camas e, logo mais teremos a confirmação de que George e Phil dividem o quarto, mesmo em uma casa imensa. Aqui vale ressaltar que ambos são donos da fazenda e, até o

momento, (aparentam ter mais de 40 anos) vivem de maneira solteira. De certa forma, dividindo o quarto e responsabilidades com a fazenda, são próximos. Os pais, que aparecerão mais à frente do filme, são modernos e vivem na cidade grande. Portanto é isso, eles têm um ao outro. “Há quantos anos assumimos o rancho do velho e da velha?” diz Phil para George que, na primeira cena em que é apresentado, aparece fumando e relaxando em uma banheira. Confirma-se assim, que a fazenda é de ambos, mas que quem trabalha efetivamente com a lida de campo é Phil. Enquanto Phil quer conversar sobre a fazenda - seu assunto favorito - George pergunta "Já experimentou tomar banho aqui, Phil?".

FIGURA 3 – Cena em que acompanhamos o primeiro diálogo de Phil e George já nos mostrando distinção entre as masculinidades



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no streaming Netflix

Corta para Phil, evidentemente muito sujo, tocando banjo sem se preocupar com essa questão, afinal, está com seu banjo - instrumento que aparecerá várias vezes ao longo do filme em cenas que Phil ora quer se desestressar, ora quer passar o tempo. O curioso é que essa relação cowboy e instrumentos musicais já foi vista em várias obras.

FIGURAS 4 – Phil com seu instrumento musical



Fonte: Ataque dos Cães (2020)

FIGURA 5 – Cowboy com instrumento musical



Fonte: Por um Punhado de Dólares (1964)

FIGURA 6 – *First Cow* com personagem com instrumento musical

Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* – Disponível no streaming Mubi

Phil retoma a conversa para a vida na fazenda. “Amanhã cedinho, irmão. O grande pastoreio”. É evidente que Phil se entusiasma com a vida que tem, enquanto George, mesmo em segundos em que o vemos na banheira, traz feições de frustração. O dia mal amanheceu e já somos apresentados pela beleza que compõe a forma do *western*. A movimentação de um cavalo em primeiro plano desfocado, enquanto temos ao fundo, a imagem de um homem montado em seu cavalo, enquanto se deslocam para o pastoreio já mencionado anteriormente. O plano abre e entrega, mais uma vez, uma estética tipicamente utilizada em *western*. Cenário de planície com pastoreio em movimento.

FIGURA 7 – Com o objetivo de mostrar forma convencionalmente utilizada em *western*

Fonte: *Ataque dos Cães* (2021)

FIGURA 8 – Pastoreio chegando à cidade



Fonte: *Ataque dos Cães* (2021)

Mais uma vez, *Campion*, entrega para o(a) espectador(a) já no início de sua obra, informações relevantes para a história e seu desfecho final. Phil informa que tem uma vaca morta por perto e enfatiza para não tocarem por se tratar de Antraz, uma espécie de veneno. Seguindo, a próxima cena (Figura 9) nos mostra Phil e seu cavalo se juntando a George (também em seu cavalo) e afirma que fazem vinte cinco anos desde o primeiro manejo deles juntos enquanto arruma um cigarro. "Faz muito tempo", diz George. "Não tanto tempo assim", rebate Phil incomodado. George desinteressado e ainda que a mesma feição de frustrado, mas Phil continua. Agora sugere irem acampar e caçar, dando a entender ao (à) espectador (a) a ânsia de fazer com que seu irmão veja, novamente, graça naquilo tudo.

“Assá-los na brasa como Bronco Henry nos ensinou”. Aqui vai uma informação importante: Bronco Henry foi quem ensinou tudo sobre a vida do campo para os irmãos. Como se fosse um mentor. Já nesse diálogo entre irmãos podemos ver o entusiasmo de Phil ao mencionar costumes os quais aprendeu com Bronco Henry, esse mesmo entusiasmo que some ao perceber que seu irmão não interage tal como gostaria. “Parece sofrer para dizer suas palavras”.

Campion trabalha no longa-metragem tipos de masculinidades diferentes, do poder que cada uma exerce sobre uns aos outros e sobre a personagem feminina. Retomando as formulações de Foucault, já discutidas, o processo de constituição das identidades vai além da simples imposição externa de normas, trata-se de uma incorporação profunda de discursos que transformam construções sociais em supostas verdades naturais. Tanto o sistema binário de gênero quanto a heterossexualidade compulsória - estabelecida como norma através do que denominamos heteronormatividade - são produtos de elaborações históricas e discursivas. Nesse processo, o conhecimento científico desempenhou um papel crucial, fornecendo bases aparentemente objetivas para essas categorias.

Dessa forma, compreendemos que sujeitos, gêneros, sexos e sexualidades não são realidades pré-existentes, mas efeitos de práticas discursivas historicamente situadas. Tais discursos, ao serem institucionalizados e repetidos, transformam-se em dispositivos que moldam ativamente as formas de ser e desejar, produzindo os próprios sujeitos que parecem apenas expressá-los.

Close fechado e trilha mais sutil, ao piano, vemos uma tesoura cortar um papel de maneira artesanal (figura 10). Peter aparece concentrado, é ele quem está utilizando a tesoura. O corte muda para um enquadramento de plano médio em que filme Peter sentado de costas para a câmera, nesse frame podemos ver com clareza o trabalho do design de produção do filme, Grant Major, que ao sair da característica cena de *western* mostrada anteriormente, vemos no que aparenta ser o quarto de Phil em que ele se encontra sentado em uma mesa com flores manuais de papel, recortes de papel, papel de parede com flores. Uma ambientação nada rústica como a casa do rancho, mas completamente sensível.

FIGURA 9 – Cena com diálogo entre irmãos



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no streaming Netflix

FIGURA 10 – Cena em que é apresentado ao espectador o Peter



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no streaming Netflix

Peter foi apresentado, e agora é hora dos irmãos e da boiada chegarem no local de destino. Em plano geral, vemos um homem avistando de longe a chegada de Phil e George com um pano na mão, similar a um pano de prato. Ele anda até o meio da rua, avista, e retorna para um restaurante, dando a entender ao (à) espectador (a) que estava no aguardo da chegada deles.

FIGURA 11 – Enquadramento típico de *western*

Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no streaming Netflix

“Essa noite serão 12”, diz o homem a Rose. É a primeira cena em que a vemos.

Aparece cantarolando, e limpando o chão do restaurante. "Vou precisar do seu quarto", diz sorridente para Peter por meio da porta fechada. "O que está fazendo?" Diz Rose ao entrar no quarto de Peter. *Close* em seu caderno repleto de colagens e desenhos de plantas e borboletas, até que vemos uma mansão. "Gosta da mansão?" diz Peter, "muita coisa para limpar", afirma Rose. "Você não teria de limpar. Teria faxineiras". Nesse primeiro diálogo de mãe e filho, podemos ver o zelo e cuidado que Peter tem com sua mãe. Afinal, são só os dois. "Que habilidoso, Peter. Ficou lindo", diz Rose ao pegar uma das flores artesanais de papel feita por Peter. Devolvendo o gesto de gentileza. Rose, a personagem feminina da obra. Com seus gestos de sutileza e desespero, trazem o olhar da diretora ao compô-la. Ela não será sexualizada nem objetificada aqui como a personagem Martha de "Rastros de Ódio", filme de John Ford de 1956. *Campion* trabalha romance na obra, feminilidade e gestualidade que compõem esse apreço pela estética, mas de maneira madura e singular com Rose.

No vilarejo, em plano geral médio com a profundidade do fundo desfocado por meio de um *establishing shot*, vemos Peter em primeiro plano. Arrumando o cabelo que é dividido ao lado, bem alinhado e penteado, bem como vemos o uso de uma camisa branca abotoada perfeitamente em todos os botões, além de ser absurdamente branca contrastando com o cenário local.

FIGURAS 12 - Peter altamente alinhado, bem arrumado, contraste com Phil



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no streaming Netflix

A cena seguinte mostra George com as mãos na cintura olhando um trilho de trem. Clara analogia com a visão de progresso que ele tem. Corta para Phil andando em meio a oito outros *cowboys*, indicando a formação de um bando, obviamente, Phil é o líder. Mais uma forma que se assemelha com outros *western*.

FIGURA 13 – Phil e seu grupo de *cowboy* mostrando a masculinidade única para pertencer a esse grupo



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no streaming Netflix

FIGURA 14: Grupo de *cowboys*



Fonte: Era Uma Vez no Oeste (1968)

FIGURA 15 – Mais uma vez, grupo de *cowboys*

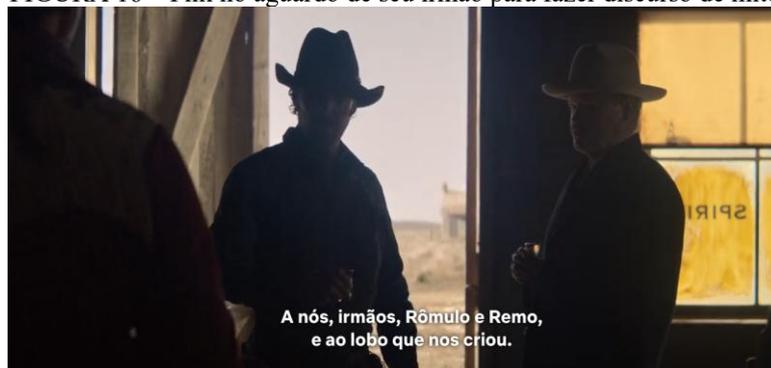


Fonte: Por um Punhado de Dólares (1964)

Passam horas em um local fazendo o que a masculinidade heteronormativa e hegemônica estereotipada: bebendo álcool com mulheres que, aparentemente, são prostitutas. “Ele já chegou?” Mesmo em um local com esses estímulos, Phil se incomoda com a ausência do irmão. George chega, Phil oferece uma bebida que é recusada. Indignado diz “aonde você estava há 25 anos atrás? Um balfo ignorante demais para entrar na faculdade. Foi ajudado, gordão. Uma pessoa ensinou nós dois a cuidar do gado, por isso tivemos sucesso”. Bronco Henry novamente. “A nós, irmãos, Rômulo e Remo, ao lobo que nos criou”, diz Phil após

entregar a bebida ao George, que dessa vez não recusa. Todos brindam ao Bronco Henry. Assim como Rômulo e Remo, os irmãos fundadores de Roma amamentados pela loba, os protagonistas de *Ataque dos Cães* carregam em sua origem uma ferocidade ambígua: foram criados por um "lobo". Mas, se o mito antigo celebrava a sobrevivência brutal que levou ao poder, o filme de *Campion* questiona justamente esse legado. O *cowboy*, como Rômulo, já foi símbolo de uma nação forjada na força bruta; no entanto, assim como a loba da mitologia é ao mesmo tempo mãe e fera, a masculinidade do *western* revela-se agora frágil, contraditória, menos um alicerce e mais uma armadilha. Enquanto Rômulo matou Remo, aqui George não mata Phil. Ou será que, por ter levado Rose e Peter para a fazenda, acabou matando? Essa concepção de um grupo de homens *cowboys* em um bar, *saloon*, é algo visto comumente em *western* clássicos. Sempre reforçando um tipo único de masculinidade e o arquétipo de *cowboy*. Um exemplo é o filme “Crepúsculo de Uma Raça”, com o *saloon* de Dodge City que sempre é visto repleto de clientes. Homens sentados ao redor das mesas, com cartolas e chapéus de abas largas, fumavam charutos e bebiam do whisky; outros permaneciam de pé, escorados ao balcão, com as botas fincadas no assoalho de madeira.

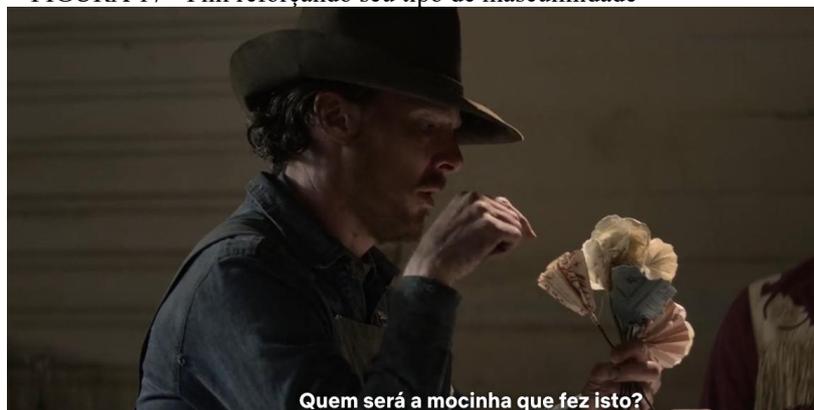
FIGURA 16 – Phil no aguardo de seu irmão para fazer discurso de mito



Fonte: *Ataque dos Cães* (2021). Disponível no streaming Netflix

Voltamos ao filme: Phil é retratado como ignorante em seus atos de ataque e defesa, reforça constantemente o “macho” que é. Vemos esse comportamento na cena em que os irmãos e seus *cowboys* vão jantar no restaurante de Rose. Em uma mesa, é visto um grupo animado, que quer ouvir música, bate na mesa e se divertem. Phil se incomoda. E, já incomodado, percebe as flores artesanais feitas por Peter em cima da mesa de jantar. “ora, ora. Que coisa graciosa”, “Quem será a mocinha que fez isso?” Peter escuta e, de maneira animada, responde “Na verdade fui eu senhor”. Aqui temos uma cena que marca o início de uma relação que viria a ser conturbada. Relação essa marcada por críticas e ofensas verbais de Phil para Peter, padrão que se repetirá algumas vezes ao longo da obra. Enquanto Phil quer reforçar sua masculinidade frente ao bando, Peter em sua sensibilidade chora.

FIGURA 17 - Phil reforçando seu tipo de masculinidade



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no streaming Netflix

O filme estabelece desde seus primeiros atos os fundamentos psicológicos que movem seus protagonistas. Phil personifica a masculinidade tóxica em sua forma mais radical: sua aversão à mudança, o desprezo pelas próprias origens e uma rigidez comportamental que se manifesta por meio do culto aos estereótipos do *cowboy*. Esta postura mascara, na verdade, um pavor ao feminino e uma violenta rejeição a qualquer traço que associe à homossexualidade, mecanismo clássico de formação reativa (que falaremos mais a frente com o avançar deste personagem). Relações de poder são colocadas na obra quando percebemos as relações dos personagens. Dito isso, é importante as teorizações de Joan Scott, ao afirmar que o gênero constitui uma categoria primordial de significação das relações de poder, e perceber como as construções de gênero não apenas refletem, mas ativamente produzem e organizam estruturas de dominação social. Ainda, fazendo um paralelo com a teoria abordada nesta dissertação, o gênero constitui um sistema relacional autônomo que, embora dialogue com a biologia sexual, não deriva diretamente dela nem determina formas de sexualidade. Trata-se de uma construção sociocultural complexa que transforma diferenças anatômicas em sistemas normativos de práticas, símbolos e valores coletivos.

Judith Butler (1990) desenvolve uma teoria performativa do gênero, argumentando que este se constitui através da repetição estilizada de atos no âmbito social. Em sua perspectiva, os sujeitos não expressam um gênero pré-existente, mas antes o performam continuamente através de práticas discursivas e corporais que se inscrevem em contextos históricos específicos. Esta abordagem rompe com noções essencialistas ao demonstrar que o gênero não tem sua origem no sexo biológico, nem se limita à rígida binariedade masculino/feminino. Ao recuperar a genealogia foucaultiana, Butler enfatiza o caráter historicamente construído das categorias de sexo e sexualidade. Como Foucault demonstrou, as verdades sobre os corpos e os desejos emergem de regimes específicos de poder-saber,

sendo sempre produtos de disputas políticas e não de supostas evidências naturais. Neste sentido, tanto o sexo quanto o gênero revelam-se construções discursivas que naturalizam relações de poder através de processos históricos de repetição e regulamentação.

Em contraponto, Peter apresenta uma construção identitária marcadamente distinta. Sua declaração - "Quando meu pai faleceu, eu só queria a felicidade da minha mãe. Que tipo de homem eu seria se não ajudasse minha mãe? Se não a salvasse?" (CAMPION, 2021) - revela um modelo de masculinidade desvinculado dos imperativos heteronormativos. Enquanto Phil encarna a figura arquetípica do *cowboy* que precisa constantemente reafirmar sua virilidade contra ameaças homoeróticas internas, Peter representa o que Judith Butler (2003) conceitua como identidade de gênero mais fluida, não submetida às rígidas injunções sociais sobre o que significa "ser homem".

George fica sozinho no restaurante no final do dia. Em plano médio e com a movimentação de câmera que se aproxima de George, percebemos que ele escuta Rose chorar na porta atrás dele. Essa cena é importante, afinal, é quando, de fato, George e Rose se conhecem. A personagem de Rose até então nos mostra uma mulher amável, empreendedora, que trabalha para sustentar seu filho sozinha.

FIGURA 18 – George conhecendo Rose melhor



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no streaming Netflix

Chegamos ao capítulo 2. Mais cenas que compõem planos gerais com o cenário e vida típico de *western*. Jane Campion utiliza muito bem da forma que está marcada em nosso imaginário dos filmes clássicos de *western*. Este capítulo marca uma mudança significativa na história. Phil percebe que George está se distanciando ainda mais e "tramando" algo. Vemos George saindo de um carro fazendo alusão a ideia de seguir seu próprio rumo, enquanto Phil é filmado pelas costas olhando a direção do carro se distanciando dele. Essa cena se repete mais de uma vez, indicando que George tem ido visitar Rose e, com isso, se afasta ainda mais do irmão e de tudo que é considerado importante para Phil.

FIGURA 19 - Enquadramento comumente utilizado em *western*

Fonte: Ataque dos Cães (2021)

FIGURA 20 – Enquadramento *western*

Fonte: Ataque dos Cães (2021)

George visita Rose enquanto ela trabalha na taberna e, ao reparar o fluxo alto de pessoas, e Rose desesperada tentando atender os clientes e cozinhar por conta da ausência de Peter, George veste o avental e se propõe a ajudá-la com um gesto gentil. Um laço se estabelece e então, decidem casar. "Dá uma chance a ela, e logo vai querer dinheiro para a faculdade do florzinha", diz Phil, que tem passado dias incomodado com a situação do irmão. Ao saber do casamento se mostra irritado com a decisão e tem acessos de raiva descontando em um cavalo com xingamento como "vagabunda" e outros. Como se estivesse irritado por perder o controle da situação, por ver a mudança do que não quer que mude. "Se estiver atrás de um rabo de saia, certamente consegue uma sem ter de se enforcar", Phil traz não somente essa frase, mas outras que reforçam o pensamento de que mulheres são apenas para se divertir, reforçando o que fica muito claro, um personagem com comportamento misógeno. Destacando a cada segundo, a cada fala, a masculinidade que considera a ideal. Enquanto Phil segue reafirmando o estilo de vida de um *cowboy*, George se organiza para seguir com a modernidade de sua vida. Não raro, Campion traz formas de nos mostrar esse descontentamento de Phil e afastamento de George.

FIGURA 21 – Phil na lida de campo, mas de olho em George



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no streaming Netflix

O capítulo 03 marca a chegada Rose à fazenda. Ainda nem chegou e George traz com entusiasmo uma mudança de vida envolvendo planos que marcam a modernidade da cidade e seus moldes do dia a dia "andei pensando em fazermos um jantar de gala para apresentá-la aos meus pais. Talvez pudéssemos convidar o governador e a esposa também". Rose no terceiro capítulo é mostrada com uma transição da personagem para uma mulher segura, sem que necessite de cuidados masculinos. O que diferencia bem do tradicional estereótipo feminino visto em alguns filmes de *westerns*. Uma mulher com opinião, madura, mas com seus fantasmas do passado.

Um bom contraste que Jane Campion traz ao apresentar um *western* que se preocupa em mostrar tipos de masculinidades diferentes, é na cena em que George e Rose estão no campo apreciando a vista, e Rose o ensina a dançar. George se afasta de Rose, e em um plano peito com um plano conjunto médio, temos Rose desfocada ao fundo preocupada com George que chora. A regra dos terços nesse *take*, favorece e nos direciona a perceber o choro de George que descredibiliza o conceito "homens não choram".

FIGURA 22 - Aqui George desconfigura o estereótipo que homens, ainda mais em filmes de *western*, não choram ou até mesmo não demonstram sensibilidade nas coisas simples da vida



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no *streaming* Netflix

Ainda que George fuja, em certa medida, do padrão masculino que Phil pratica, alguns padrões de comportamento quanto às mulheres, ainda precisam ser destacados aqui. Como o

fato de querer exibir Rose e seus dotes com o piano, Rose diz não querer tanta aparição nesse sentido, e George compra o piano mais caro e marca jantar para que ela toque para o Governador. Rose nesse momento cumpre a função de ser item de desejo, respondendo ao fetiche de George de exibi-la.

FIGURA 23 – Rose incomodada com a cobrança de se mostrar como uma mulher que não é



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no *streaming* Netflix

Rose, ao se mudar para a fazenda enfrenta um desafio: conviver com Phil que constantemente a humilha traçando jogo de poder, onde a deixa constrangida e pressionada para ser a esposa que George espera. "Você é uma manipuladora barata", afirma Phil para Rose em sua primeira noite na casa. Cena gravada com a casa no escuro e aparentemente gelada, como indica o relacionamento deles.

Phil em sua irritabilidade, recorre ao que mais parece ser um altar destinado à cela de Bronco Henry, e a limpa repetidas vezes com close em sua mão, que desliza pela cela de maneira delicada. É na sequência dessa cena que descobrimos que Phil tem um esconderijo, só dele e que seu personagem trará mais nuances, afinal, “o princípio do cinema é sugerir” (apud MARTIN, 1990, p. 75).

FIGURA 24 – Phil olhando para os itens de Bronco Henry com carinho



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no *streaming* Netflix

Voltemos a Rose, afinal, esse capítulo aborda de maneira mais complexa sua personagem. É válido lembrar que Rose vive um romance em *Ataque dos Cães*, mas não se compara com, por exemplo, Halie de “O Homem que Matou a Facínora” de John Ford que foi apresentada na trama somente para compor um triângulo amoroso com disputas. Halie é a personificação da donzela frágil e em perigo que *Campion* não retratou com Rose. Ao chegar na casa da fazenda - que conta com governanta e equipe de cozinha - Rose se vê sem saber o que fazer, visto que até então tinha um restaurante e, limpar sempre fez parte de seu dia. Com isso, vemos Rose querendo repetir os comportamentos aos quais já estava acostumada... como limpar. Mas isso incomoda as mulheres que trabalham na cozinha, ora, precisamos explicar algo. A fazenda e a realidade dos irmãos contam com uma vida financeira extremamente positiva.

Nesse jogo de poder que Phil estabelece sobre Rose, é possível perceber os esquemas sociais de poder que partem de comportamentos machistas ou patriarcais, que configuram à dominação de um gênero pelo outro. Levando Rose, em meio ao *stress*, a retomar antigos hábitos com a bebida alcoólica. Mas é também a personagem Rose que contribui para escancarar o *cowboy* problemático que Phil é.

Com o avançar da história, o contraste entre os irmãos fica cada vez mais evidente. Um representa tudo o que os *westerns* clássicos traziam. Enquanto o outro tem olhos para a sociedade que se desenvolve e muda a cada dia.

Chegamos ao capítulo 4. Peter após sair da escola se depara com o momento de ir para a fazenda. *Campion* faz uma transição interessante na montagem ao sair do diálogo de Peter com Rose em que ele comenta que não quer que seu novo amigo conheça Phil. Para a cena em que aparece Phil em meio a boiada andando em direção à câmera que está centralizada no quadro, enquanto os animais abrem espaço para ele passar.

Ele castra um boi de maneira prática ao ponto de impressionar os *cowboys* ao redor

com sua masculinidade na lida do campo e então chega Peter na fazenda, de carro. Com um viés trazendo um outro tipo de representação de masculinidade gerando contraste.

FIGURA 25 - Pastoreio e *cowboy*



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no *streaming* Netflix

FIGURA 26 - Phil e *cowboys* analisando a chegada de Peter ao Rancho



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no *streaming* Netflix

FIGURA 27 - Peter percebendo que está sendo observado



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no *streaming* Netflix

No capítulo 4 do filme já temos uma visão das complexidades que abrangem os personagens. Descobrimos, por exemplo, que Phil, que é um típico *cowboy*, quando jovem, fez faculdade de filosofia. Assim como Rose que neste capítulo se entrega cada vez mais às bebidas aparentando um quadro de tristeza. Sempre com dores de cabeça, Peter começa a se preocupar. Com Peter também vemos uma nova camada, seu pai era médico e enfatiza em mais de um momento que também o será. Gosta de fazer experimentos com animais e, ao fazer, não esboça emoções, se tratando de um personagem habilidoso e muito inteligente.

FIGURA 28 – Peter mostrando que, apesar de se mostrar afeminado, não é frágil



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no *streaming* Netflix

É neste capítulo também que, se haviam dúvidas sobre a homossexualidade de Phil, isso mais perdura mais. Com uma panorâmica da direita para a esquerda vemos Phil olhar

seus *cowboys* nus tomando banho no rio. De maneira sutil, mas com tempo para que a conotação se aplique. A câmera inverte de sentido, e agora, sob a perspectiva dos olhares dele, vemos um *traveling* que acompanha a mesma cena.

FIGURA 29 - Cenas dos *cowboys* em momento de lazer



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no *streaming* Netflix

FIGURA30 - Cena dos *cowboys* nus sendo observado



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no *streaming* Netflix

Até chegar em seu local secreto, onde fica sozinho em meio a mata com um pano com aspecto de antigo, usado e sujo com as iniciais BH, indicando ser do Bronco Henry. Essa cena é crucial na obra, nela, Phil retira a camisa e começa a passar suavemente o pano em todo o seu corpo. Uma cena 100% sensibilizante que indica os desejos de Phil ao lembrar de seu tutor. Deitado na grama em meio ao sol que ilumina seu corpo, Phil parece estar leve, como se o seu verdadeiro eu pudesse, naquele momento, ser iluminado. Essa sequência expõe a contradição fundamental do personagem: enquanto publicamente encarna o arquétipo do *cowboy* viril, intolerante e defensor de códigos rígidos de masculinidade, em sua privacidade rende-se à verdade de um amor homoafetivo que não consegue apagar de sua memória. O lenço se transforma assim em metáfora visual desse conflito interno, objeto que simultaneamente representa a herança masculina de Bronco. A cena é interrompida por Peter que, sem querer, encontrou o esconderijo de Phil. É nesse esconderijo que esconde uma caixa com revistas masculinas de fisiculturismo com homens nus que pertenciam ao Bronco Henry. De novo: se haviam dúvidas, agora há certezas.

Como mencionado anteriormente nesta dissertação, em “História da Sexualidade: a vontade de saber” (1976), Michel Foucault identifica um paradoxo central na gestão

discursiva da sexualidade a partir do século XVI: a suposta repressão do sexo não resultou em seu silenciamento, mas, pelo contrário, em sua proliferação enquanto objeto de discurso. Quanto mais se buscava controlá-lo através de mecanismos de poder, mais o sexo se tornava alvo de uma incessante produção de saberes — médicos, morais, jurídicos — que visavam decifrar sua "verdade". Esse processo revela a intrincada relação entre poder e saber, conceitos indissociáveis na análise foucaultiana. O poder, longe de ser apenas repressivo, é produtivo: ele incita, classifica e administra discursos, transformando o sexo em um "dispositivo" estratégico para a regulação dos corpos e das subjetividades (FOUCAULT, 2023). Isso é algo que podemos perceber com os personagens. Phil não somente exerce seu poder partindo de um tipo de masculinidade hegemônica sobre os demais personagens masculinos e feminino com Rose, mas se sente reprimido por suas escolhas sexuais.

Como observa Foucault (2023, p. 344-345), o cristianismo consolidou no Ocidente uma máxima que ancora a identidade do sujeito à sexualidade: "Para saber quem és, conhece teu sexo". Essa associação entre verdade íntima e prática sexual não apenas naturalizou o sexo como núcleo da existência humana, mas também o tornou um campo de batalha política. Novamente, com Foucault podemos visualizar a briga interna que Phil demonstra viver no longa-metragem. Afinal, ao ser elevado à categoria de "segredo" essencial, o sexo passou a demandar confissões, investigações e normalizações, mecanismos pelos quais o poder se exerce, ao mesmo tempo que produz novos conhecimentos. Nesse sentido, a sexualidade não é um dado natural, mas um artefato histórico, moldado por relações de poder-saber que definem o que pode (e deve) ser dito, investigado e controlado.

FIGURA 31 – Cena em que nos apresenta uma nova vertente de Phil



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no streaming Netflix

Chegamos ao capítulo 5. George leva Rose e Peter em um acampamento com todos os *cowboys*. Em *travelling* da esquerda para a direita, acompanhamos Peter andar pelo acampamento e, ao andar, os *cowboys* começam a assoviar e chamá-lo de "veadinho",

"florzinha". Aqui temos um ponto de virada na história. Phil, que sempre ridicularizou Peter, decide então, começar a se aproximar "nós começamos com o pé esquerdo" propondo ensiná-lo como funcionam as coisas na fazenda: lidar com cela de cavalo, fazer corda, lidar com couro e por aí vai. "não deixe sua mãe fazer de você um maricas". Recorremos ao teórico Foucault para entendermos melhor essas relações, uma vez que o autor rompe com concepções centralizadoras, demonstrando que este poder não se localiza em instâncias únicas ou indivíduos isolados, mas se distribui através de práticas sociais historicamente constituídas. Nessa perspectiva, os discursos sobre sexualidade emergem como dispositivos de dominação que ativamente conformam a subjetividade. Quando Phil e seus demais homens da fazenda chamam Peter de "veadinho" e de outros nomes, configuram o que o autor afirma, discursos de dominação. Phil, por sua vez, tem sua subjetividade construída no coletivo de ações vivenciadas na sociedade em que está inserido.

Jane Campion trabalha em *Ataque dos Cães* com diversas cenas que trazem a ideia do observador, sempre um personagem avistando uma situação que envolve outros personagens. Isso é uma característica muito comum em *western*.

FIGURA 32 – Enquadramento de observador



Fonte: *Ataque dos Cães* (2021)

FIGURA 33 – Enquadramento de observador



Fonte: *Era Uma Vez no Oeste* (1968)

Como é o caso de Rose que acompanha a aproximação de Phil e Peter com olhos de preocupação. Mas é em meio a essa aproximação que Rose piora com o álcool, e Peter começa a investigar sobre os efeitos do antraz no corpo humano, até que em determinado momento em meio às montanhas, localiza um animal morto por antraz e retira um pedaço do couro. Ainda não sabíamos o que estava pretendendo fazer, aliás, será que o fez? Em breve retornaremos a isso. O filme se encaminha para o final com Rose dando aos indígenas todo o couro que Phil havia trabalhado. O couro seria queimado de qualquer jeito, não tinha em si utilidade, mas ele precisava para completar a corda que está fazendo de presente ao Peter. O que nos leva a indagar: Phil ficou tão bravo pois Rose o desrespeitou, ou pelo fato de não poder finalizar presente que daria para Peter?

FIGURA 34 – Phil discute com George por conta do couro



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no *streaming* Netflix

Peter se aproxima de Phil e diz “eu tenho couro para terminar a corda”, “é muita gentileza sua, Peter”, diz Phil ao se aproximar realmente emocionado. Eles passam a noite fazendo a corda. Com inúmeros olhares sexualizados e de proximidade entre os dois. “Quantos anos tinha quando conheceu o Bronco Henry?”, pergunta Peter curioso com a relação dos dois.

FIGURA 35 – Cena repleta de intimidade e aproximação de Phil com Peter



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no *streaming* Netflix.

A narrativa culmina com a morte repentina de Phil, diagnosticada pelo médico como possível caso de antraz. Embora seu irmão George descarte a hipótese, alegando que Phil jamais manipulava animais enfermos, o(a) espectador(a) atento(a) compreende a verdadeira origem da contaminação: o couro infectado que Peter propositadamente forneceu a Phil para confecção de uma corda. Prestes a ir ao hospital por estar prestes a falecer, temos uma cena que contrasta com a primeira cena em que Phil é mostrado no filme. Na primeira cena o vemos por “dentro de uma janela” de maneira viril, tal como o *cowboy* que buscava ser. Já nessa cena, a última em que aparece Phil, ele está frágil com a corda na mão.

FIGURA 36 – Repetição de enquadramento da primeira cena em que vemos Phil, agora, a última cena



Fonte: Ataque dos Cães (2021). Disponível no *streaming* Netflix

“Ataque dos Cães” explora de forma contundente os mecanismos psicológicos da homofobia internalizada por meio do personagem Phil. A trajetória do protagonista revela como desejos homoafetivos reprimidos podem se transformar, por processos de identificação e formações reativas, em violenta hostilidade contra homossexuais - ódio que se manifesta tanto no plano individual quanto nas dinâmicas coletivas de discriminação. Embora ambientado no Oeste americano dos anos 1920, o longa-metragem transcende seu contexto histórico e reflete sobre questões da contemporaneidade. O filme constrói sua narrativa por meio de uma sofisticada inversão das expectativas de gênero características do *western* tradicional. Peter desafia qualquer categorização simplista - sua possível homossexualidade nunca é explicitada, manifestando-se apenas através de características que subvertem os estereótipos masculinos do gênero: refinamento no vestir, higiene impecável, delicadeza no trato e inclinação para atividades intelectuais e artísticas. Em contraste radical, Phil encarna fisicamente o arquétipo do *cowboy* clássico em todos os aspectos exteriores, mas revela uma interioridade marcada por conflitos sexuais profundamente reprimidos. Essa dicotomia entre aparência e essência desestabiliza as noções convencionais de masculinidade, expondo a fragilidade dos constructos de gênero que o próprio gênero *western* ajudou a consolidar. A narrativa constrói a figura de Bronco Henry - falecido mentor de Phil - como uma presença ausente que permeia psicologicamente toda a trama. Bronco transcende sua condição de personagem secundário para se tornar um verdadeiro arquétipo na psique do protagonista.

O desfecho do filme revela a concretização meticulosa do plano de Peter, que encontra seu paralelo simbólico no verso bíblico em que queria livrar sua mãe "do poder dos cães". A cena adquire assim dupla significação, enquanto aparenta ser um trágico acidente, constitui na verdade a execução calculada de uma vingança silenciosa, onde a aparente

fragilidade de Peter revela-se sua arma mais eficaz contra a toxicidade masculina representada por Phil.

Até recentemente, personagens não-heterossexuais raramente se constituíam em protagonistas das tramas cinematográficas ou, quando isso acontecia, sua representação era, quase que invariavelmente, construída a partir da ótica dominante. Recursos filmicos, usualmente, levavam a platéia a perceber tais personagens como "o outro" e não como alguém que desejasse ser ou com quem pretendesse parecer. Pouco a pouco, contudo, alguns filmes passam a representar os/as "desviantes" de um modo "positivo", desejável, e/ou a desenvolver a narrativa a partir da ótica desses sujeitos." (LOURO, 2000, p. 87)

Por décadas, o Gênero *western* relegou personagens homossexuais a papéis secundários ou representações caricatas, sempre através de uma lente heteronormativa. Essas figuras raramente ocupavam o centro da narrativa. No entanto, o cinema contemporâneo vem gradualmente transformando esse panorama, apresentando personagens *queer* com maior profundidade psicológica e humanidade. É nesse contexto de renovação do Gênero que se destaca o trabalho visionário de Jane Campion em *Ataque dos Cães*. Por meio de seu olhar como diretora mulher, uma perspectiva de novas representações em *western* é vista. Sua abordagem se distancia das convenções tradicionais do Gênero ao explorar a complexidade da sexualidade reprimida e suas consequências psicológicas. Através de uma narrativa tensa e visualmente poderosa, Campion não apenas inclui personagens LGBTQIA+ na trama, mas os colocam-no como o centro de uma reflexão sobre masculinidade, poder e desejo. Seus personagens não são meros adendos à história, mas sim elementos fundamentais para compreender as dinâmicas de poder e afeto que permeiam todo o universo narrativo. Essa abordagem revela como a inclusão de perspectivas marginalizadas pode enriquecer e revitalizar até mesmo os gêneros cinematográficos mais estabelecidos.

3.2 *FIRST COW* - A PRIMEIRA VACA DA AMÉRICA

“*First Cow*”, dirigido por Kelly Reichardt, oferece uma abordagem diferenciada ao explorar diferentes tipos de masculinidades que contrastam com a masculinidade hegemônica tradicionalmente vista nos *westerns*, principalmente nos clássicos. Enquanto alguns desses *westerns* frequentemente abordavam uma masculinidade robusta, individualista e muitas vezes violenta, “*First Cow*” subverte esses estereótipos ao focar em relacionamentos colaborativos e emocionais.

No universo de John Ford, os protagonistas masculinos são frequentemente retratados como heróis solitários que enfrentam desafios com bravura física e determinação implacável.

Esses homens são emblemas de coragem viril e individualismo, muitas vezes resolvendo conflitos através da força física e da habilidade de manejar armas. Eles personificam uma masculinidade que domina e conquista, em um contexto de fronteira.

Em contrapartida, “*First Cow*” concentra-se em Cookie e King-Lu, cuja dinâmica desafia as expectativas de masculinidade tradicionais. Cookie ou Otis Figowitz, interpretado por John Magaro, é um cozinheiro habilidoso cuja sensibilidade e gentileza contrastam com a brutalidade frequentemente associada aos heróis do velho oeste. Em sua jornada conhece King-Lu, interpretado por Orion Lee, um parceiro de inteligência e determinação que complementam suas próprias habilidades. Juntos, eles estabelecem uma parceria econômica e emocional baseada na confiança e no apoio mútuos, em vez da competição e do domínio.

Além disso, o filme examina sutilmente as consequências emocionais e psicológicas da masculinidade tradicionalmente definida. Cookie e King-Lu são retratados como seres humanos complexos, cujas vidas são moldadas não apenas por sua habilidade física ou bravura, mas também por suas emoções e vulnerabilidades. Assim, “*First Cow*” surge não apenas como um filme que subverte convenções de gênero no contexto do *western*, mas também como uma reflexão profunda sobre as diferentes facetas da masculinidade e como podem ser exploradas de maneiras mais diversas e multidimensionais no cinema contemporâneo. Sendo assim, ao desafiar e expandir as representações convencionais de masculinidade, o filme oferece uma nova perspectiva sobre o que significa ser um homem no contexto do Gênero do *western* e além dele.

Antes de nos debruçarmos na análise fílmica da obra, é preciso falar sobre a estrutura narrativa que Kelly Reichardt adota. Não só em *First Cow*, mas como sua forma de fazer cinema ao se distanciar do que conhecemos como "Jornada do Herói". Já trouxemos de maneira rápida essa ideia aqui na dissertação. Agora discorreremos um pouco mais. Para falar sobre a Jornada do Herói, antes, precisamos falar sobre mito. A presença de narrativas míticas é uma constante observável desde os primórdios da civilização. Evidências arqueológicas e literárias demonstram que estruturas mitológicas já organizavam o imaginário coletivo nas sociedades paleolíticas, se consolidando posteriormente nas tradições greco-romanas. Essa universalidade temporal e geográfica dos mitos encontra fundamentação teórica na obra de Joseph Campbell, que estabelece conexões entre as manifestações mitológicas. Segundo ele,

[...] histórias de nossa busca da verdade, de sentido, de significação, através dos tempos. Todos nós precisamos contar nossa história, compreender nossa história. Todos nós precisamos compreender a morte e enfrentar a morte, e todos nós precisamos de ajuda em nossa passagem do nascimento à vida e depois à morte. Precisamos que a vida tenha significação, precisamos tocar o eterno, compreender o

misterioso, descobrir o que somos (CAMPBELL, 2009, p. 5).

As mitologias, então, se moldam às culturas e aos contextos sociais dos grupos a que pertencem, assumindo formas diversas. Ainda assim, mantêm entre si uma estrutura comum. O que se altera de uma tradição para outra são elementos específicos, enquanto a organização dos acontecimentos, em geral, segue o mesmo encadeamento.

Em grande parte das tradições mitológicas, há um personagem central encarregado de guiar a narrativa até a conquista de um objetivo. Sim, estamos falando da figura do herói, Campbell (2009) como aquele que "descobriu ou realizou alguma coisa além do nível normal de realizações ou de experiência [...] é alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo" (CAMPBELL, 2009, p. 131). A construção desse personagem está intimamente ligada à oposição entre bem e mal, que sustenta o conflito essencial da história.

E é assim, que muito inspirado nas escritas de Campbell surge o formato de roteiro que conta história se baseando no herói, o modelo Jornada do Herói. O pesquisador Christopher Vogler (2006), afirma que a estrutura narrativa da jornada pode ser compreendida em três momentos principais: o início, o desenvolvimento e o desfecho. No primeiro, acompanha-se a saída do herói de seu ambiente habitual, marcando o começo de sua trajetória. Em seguida, surgem os desafios iniciais, os encontros decisivos, tanto com aliados quanto com adversários, e as provas que precisam ser superadas. Por fim, ocorre o regresso, quando o protagonista retorna transformado, aplicando o que aprendeu ao longo de sua experiência. Embora essa divisão seja ampla, é possível desdobrá-la em doze etapas mais detalhadas, que aprofundam a complexidade desse andamento da história.

A jornada do herói começa em seu ambiente cotidiano, onde sua vida segue uma rotina conhecida e previsível. No entanto, esse equilíbrio é rompido quando um chamado à aventura surge, apresentando um desafio que exige sua ação. Inicialmente, o protagonista pode resistir, hesitante em abandonar sua zona de conforto, até que a intervenção de um mentor, figura sábia ou experiente, o convence de que ele é o único capaz de cumprir essa missão. Superada a relutância, o herói cruza o limiar que separa o mundo comum do desconhecido, impulsionado por motivos que variam desde um senso de justiça até um desejo de vingança.

Ao adentrar esse novo universo, ele enfrenta uma série de provações, forja alianças cruciais e confronta inimigos, aprendendo a navegar e, em alguns casos, a manipular as regras desse ambiente inóspito. Conforme avança em direção ao seu objetivo, os obstáculos tornam-se mais complexos, elevando a tensão até o momento decisivo: a provação máxima, em que o

fracasso parece iminente, mas onde ele adquire o conhecimento ou a força necessária para triunfar. Vencido esse desafio, o herói obtém sua recompensa, seja um artefato valioso, um insight transformador ou um poder recém-descoberto, e inicia o caminho de volta, embora essa etapa possa ser breve ou mesmo suprimida na narrativa. Antes do retorno definitivo, porém, ele enfrenta um último teste, muitas vezes ligado a conflitos pendentes, agora superados graças à experiência acumulada. Ao regressar ao seu mundo de origem, o herói não é mais o mesmo: carrega consigo o "elixir", seja um ensinamento, uma cura ou uma mudança interior que beneficia não apenas a si mesmo, mas também aqueles que deixou para trás. Ao longo dessa trajetória, diversos arquétipos, como o mentor, o guardião do limiar, o arauto, o camaleão, a sombra e o pícaro, moldam as decisões do protagonista e influenciam o curso da narrativa. Embora essas doze etapas e sete arquétipos ofereçam um modelo estrutural, eles são frequentemente adaptados ou reinterpretados, flexíveis o suficiente para abrigar as nuances de cada história. Um bom exemplo *western* que configura essa narrativa é “Marcha de Heróis”, de 1959, dirigido por Sergio Leone.

Explicada a Jornada do Herói que se distancia muito da narrativa de *First Cow*, nos colocamos a dialogar com perspectivas teóricas que nos aproximam da forma de contar história de Kelly Reichardt. Antes, é importante salientar a evolução do conceito de heroísmo, que historicamente se vinculou a uma noção de masculinidade marcada pelo individualismo e pela autossuficiência. Essa discussão remete ao ensaio seminal de Ursula K. Le Guin, “A Teoria da Bolsa da Ficção” (1986), no qual a autora questiona justamente essas estruturas narrativas tradicionais. Ursula propõe uma narrativa que funcione como um ato de preservação, semelhante ao gesto ancestral de guardar e transportar sementes em uma bolsa. Essa abordagem contrasta radicalmente com as histórias tradicionais, obcecadas por conquistas territoriais, pilhagens e façanhas de caça, onde flechas e armas se tornam os instrumentos centrais da jornada heroica.

A autora argumenta que a narrativa heroica tradicional está fundamentada em valores de competição e dominação, reforçando uma dicotomia entre cultura e natureza. Nessa perspectiva, o controle e o poder são elevados a princípios centrais da existência, como se a verdadeira experiência humana só pudesse ser validada através da subjugação, seja do ambiente, seja de outros indivíduos. A verdade é que se trata de narrativas que buscam um desfecho triunfante, fechado em si mesmo, mas que falham em capturar a ambiguidade e os impasses da existência comum. Da vida tal como ela é em seu cotidiano. Nisso Reichardt acerta em *First Cow*. Não vemos heróis, mas vemos cenas do que poderia ser um dia a dia na narrativa retratada. Então é hora de irmos para o filme de um cozinheiro, um imigrante chinês

e, evidente, uma vaca.

Outro aspecto que vale destacar na dissertação é entender o que configura *First Cow* como um filme de *western*, afinal. Rick Altman (1994) observa que o cinema pode ser compreendido a partir de diferentes perspectivas, podendo ser associado à fotografia, à ciência, à ópera, ao teatro, ao circo ou mesmo ao universo dos brinquedos, ou ainda reunir todos esses elementos simultaneamente. No que diz respeito ao som, por exemplo, o autor mostra que, embora imagem e sonoridade já estivessem presentes nos espetáculos de vaudeville na primeira década do século XX, sua utilização não correspondia à forma como entendemos atualmente. De acordo com Altman, as narrativas históricas do cinema tendem a considerar a adoção definitiva do som em Hollywood como o ponto culminante de uma trajetória evolutiva em direção à tecnologia vigente.

Em outra obra, publicada em 1999, Altman aprofunda sua reflexão acerca dos gêneros filmicos, identificando alguns fundamentos centrais dessa noção. Para ele, os gêneros ultrapassam barreiras históricas, compartilham certas características recorrentes, apresentam um desenvolvimento relativamente previsível e estão vinculados a estruturas e temáticas específicas, além de desempenharem funções tanto rituais quanto ideológicas. Assim, os gêneros não podem ser vistos como categorias fixas, mas como campos de análise complexos, com múltiplas possibilidades de abordagem. No presente estudo, diante dessa diversidade, interessa-nos destacar as convenções mobilizadas pela direção de arte no gênero da ficção científica, sobretudo nas narrativas que projetam cenários em um futuro ainda por vir.

Ao discutir a natureza dos gêneros cinematográficos, Altman (1999) aponta que eles podem ser compreendidos como modelos, estruturas, rótulos ou contratos. Para que um gênero seja reconhecido, deve reunir elementos que se repitam em um conjunto de filmes, conferindo a eles certa coerência. O autor enfatiza que, para que uma categoria genérica se estabeleça, é necessário que exista uma quantidade significativa de produções, com ampla circulação, grande visibilidade e uma recepção relativamente uniforme pelo público (Altman, 1999, p. 84). Ele destaca que, mesmo dentro do sistema *hollywoodiano*, os chamados “gêneros puros” nunca foram regra, mas exceção. Isso ocorre porque muitas vezes um filme combina elementos semânticos de um gênero e estruturas narrativas de outro.

Considerando essa perspectiva, a classificação de Altman permite entender que a inserção ou exclusão de uma obra em determinado gênero depende do olhar crítico que se lança sobre ela. Sua proposta de análise sintático-semântica possibilita situar melhor as convenções em jogo, observando o gênero como um espaço de negociação que se transforma historicamente. Essa abordagem toma emprestado da linguística uma forma de pensar as estruturas cinematográficas: o eixo sintático relaciona-se às regras de construção e

organização narrativa, enquanto o eixo semântico se concentra no significado e nos traços recorrentes que caracterizam personagens, cenários, figurinos e comportamentos.

Um exemplo clássico frequentemente utilizado é o do *western*. Nesse caso, a dimensão semântica é evidenciada pela ambientação no oeste americano, pela presença de personagens típicos e por elementos visuais como roupas e cenários característicos. Já a dimensão sintática se manifesta na narrativa que aborda o encontro entre o homem branco, a natureza e o “outro”, numa lógica de descoberta e confronto. A análise, contudo, não deve privilegiar apenas um desses aspectos, mas sim compreender que a combinação entre sintaxe e semântica é o que permite situar um filme dentro de um gênero.

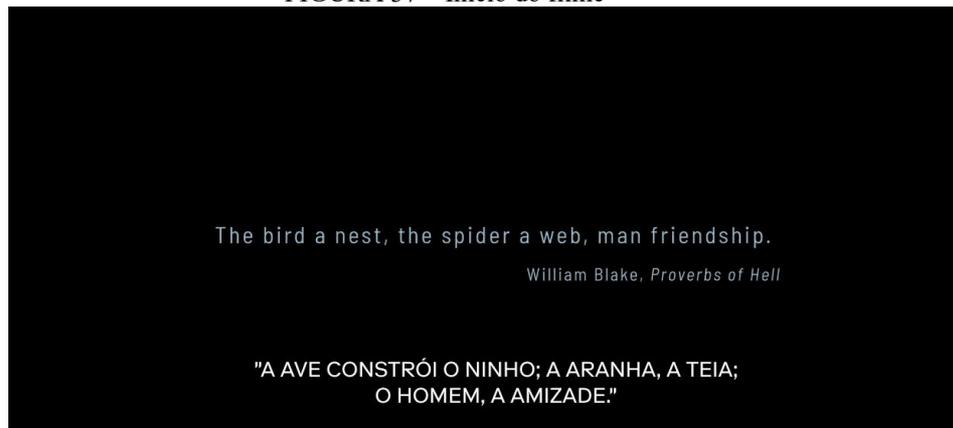
Além de destacar o caráter mutável dos gêneros, Altman ressalta que nunca foi do interesse da indústria cinematográfica restringir seus produtos ao público restrito de apenas um gênero, mesmo quando este fosse altamente popular. Ao contrário, sempre prevaleceu a lógica de atrair o maior número possível de espectadores, fazendo com que cada obra pudesse dialogar com diferentes tradições genéricas. Dessa forma, os gêneros não se configuram apenas como categorias estéticas ou narrativas, mas também como instrumentos pragmáticos de comunicação e de mercado. Nesse sentido, os rótulos de gênero devem ser entendidos como parte de processos discursivos que envolvem tanto a produção quanto a recepção cinematográfica.

Assim como “Ataque dos Cães”, “*First Cow*” é baseado na obra literária “The Half-Life” de 2004, escrito por Jonathan Raymond, e também contou com alterações na história. O filme de Reichardt focaliza a luta pela sobrevivência de Cookie (John Magaro) e King-Lu (Orion Lee), especialmente com foco no plano de furtar leite de uma vaca pertencente a um rico proprietário de terras (Toby Jones). Já o romance original de 2004 amplia esse enredo. Nele acompanhamos não apenas a jornada de Cookie pela China, mas também uma narrativa paralela no presente que explora a descoberta das ossadas mencionadas no início, com novos personagens e conflitos desenvolvidos. Na versão literária, a vaca desaparece completamente da trama, e King-Lu só surge na metade da história, após Cookie romper laços com um companheiro anterior. Voltemos ao filme.

O centro da história no filme é outro. Afinal, Reichardt faz uma tentativa consciente de representar personagens que normalmente estão nas margens mais afastadas do *western* e ver o que acontece quando eles são na verdade, o centro da história. Com aproximadamente duas horas, a obra começa com uma frase escrita com letras brancas contrastando com a tela preta, trazendo a seguinte citação: "A ave constrói o ninho; a aranha a teia, "o homem a amizade", de William Blake, Provérbios do Inferno. Com isso o(a) espectador(a) já pode

compreender uma das abordagens principais de Kelly Reichardt na obra: a construção da amizade de maneira entre dois homens em um cenário de *western*.

FIGURA 37 – Início do filme



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

O filme foi gravado em proporção 4x3, de maneira contemplativa e com a passagem de tempo de acordo com alguns acontecimentos reais, deixando o(a) espectador(a) refletir, pensar... sem ser bombardeado(a) por cortes em cima de cortes. Enquanto em “Ataque dos Cães”, *Campion* reforça a estética de *western* clássicos, aqui em *First Cow* temos a certeza de que se trata de um *western* pois a história acontece no Oregon, no início do século XIX, no contexto da expansão do oeste americano. Ou seja, ainda que tenha a forma característica em alguns momentos ao longo do filme, a semelhança mais escancarada para o(a) espectador(a) se encontra na ambientação da história.

Um minuto e dezesseis segundos é o tempo que leva para um navio atravessar a tela na primeira cena do filme. Da esquerda para a direita, sem som artificial com a captura da própria câmera de maneira natural, deixando assim, o(a) espectador(a) refletir e se perguntar: o que virá na sequência?

FIGURA 38 – Enquadramento e tempo de cena padrão dos filmes da diretora



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

Na sequência acompanhamos uma descoberta casual e poética, uma jovem, acompanhada por seu cachorro, que encontra ossadas humanas parcialmente enterradas em um campo arborizado. O achado se dá de maneira orgânica, primeiro o cão encontra um osso solto, depois a garota, movida por curiosidade, remove cuidadosamente a terra que ainda cobria os esqueletos completos. O cenário bucólico, com árvores frondosas e pássaros cantando nos galhos próximos, contrasta com a natureza mórbida da descoberta. Num momento intrigante, a menina observa alternadamente os ossos e os pássaros, e seu sorriso enigmático fica sem explicação, um mistério que o corte abrupto para o passado deixa sem resposta imediata.

FIGURA 39 - Cena em que aparece a ossada. Após, retornará no tempo



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

Saltamos então para quase duzentos anos antes, com trilha sonora de William Tyler, somos impactados por música suave e dócil enquanto vemos uma mão retirar da terra flores. A cena avança ampliando e mostrando aos poucos o personagem enquanto ele caminha e segue retirando flores da terra, primeiro as mãos, na sequência as botas surradas com furo, as luvas rasgadas, as camadas de roupa. Até que vemos parcialmente o rosto do personagem com um chapéu, símbolo fundamental de um *cowboy*. Mas será que aqui estamos falando de um *cowboy*? Ora, ao acompanhar Cookie - já revelado para nós - nos deparamos com uma cena de respeito e cuidado com a natureza: Cookie avista uma lagartixa de barriga para cima sem conseguir se locomover, ele a desvira com cuidado. Diferente de Ethan, protagonista de “Rastros de Ódio” de John Ford que trabalha um *cowboy* que nunca para em casa, tem a alma inquieta, incomodada por um tormentoso sentimento que não o deixa fixar raízes, que sempre o estimula a seguir, aventureiro, firme em suas falas. Cookie, por sua vez, é sutil, gentil e preocupado com os demais. Não tem essa “áurea” de herói mítico tão difundido em filmes do

diretor John Ford. Se trata de um outro tipo de *cowboy*.

Na sequência, acompanhando um grupo de comerciantes exaustos que avançam pela floresta em direção a um forte distante, seu oásis prometido de conforto. A conexão entre os esqueletos do prólogo e esta narrativa histórica se estabelece de forma sutil: a jornada que estamos prestes a testemunhar será, sabemos desde já, uma longa caminhada em direção àqueles dois túmulos anônimos.

Cookie é cozinheiro deste grupo composto por homens na floresta e suas facas. Reichardt nos entrega já no início do filme perspectivas de masculinidades diferentes no contexto de *western*. Cookie de fala mansa, um tanto desajeitado e sem os dotes de caça. “achei um esquilo. Eu o peguei, mas ele fugiu”. Enquanto os homens do grupo apresentado brincam com suas facas, são grosseiros, viris ao falar bem como usam de violência para resolver conflitos. Aqui é um momento importante para retomarmos as discussões sobre masculinidades, já discutidas nesta dissertação, e estabelecermos algumas conexões. Afinal, *First Cow* nos apresenta mais de um tipo de masculinidade em meio ao *western*. A compreensão contemporânea do conceito de masculinidade tem se ampliado significativamente através do diálogo com pesquisas recentes no campo da psicologia, como aponta Botton (2013). Esses estudos revelam a pluralidade das masculinidades, cuja complexidade transcende o modelo hegemônico patriarcal e heteronormativo tradicional. Se, conforme a teoria de gênero, entendemos que as identidades são performatividades histórica e socialmente construídas, segue-se que as masculinidades igualmente não possuem essência biológica ou cultural fixa, mas se constituem através de performances contingentes, moldadas pelas interações dos sujeitos com sistemas normativos e mecanismos de sanção social.

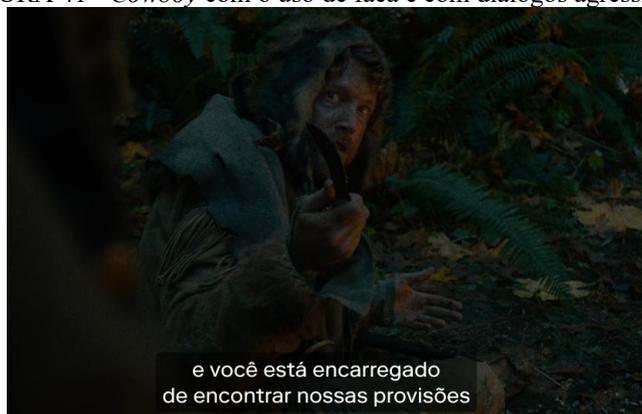
Com o conceito 'masculinidade hegemônica', desenvolvido por Connell e Messerschmidt (2005) as autoras demonstram como diferentes modelos de masculinidade se organizam hierarquicamente, com distinções marcadas por fatores econômicos e de sexualidade. Esta abordagem revela que as masculinidades são construções plurais, historicamente situadas e profundamente marcadas por processos coloniais e por disciplinamentos corporais específicos. Tais masculinidades constituem-se como pedagogias de corpos sexuados que demandam expressão tanto na esfera pública quanto privada. Neste processo, as performances de gênero funcionam como indicadores de papéis sociais e culturais desejáveis, reforçando ou contestando normas estabelecidas. A performatização das masculinidades ocorre, portanto, em constante negociação com sistemas de poder que regulam as expressões de gênero, demonstrando seu caráter dinâmico e não-essencialista.

FIGURA 40- Cena que mostra contraste de masculinidade em relação ao Cookie



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

FIGURA 41 - Cowboy com o uso de faca e com diálogos agressivos



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

Anoiteceu e, novamente, através de uma trilha sonora singela e delicada, Cookie volta a colher flores e cogumelos pela floresta. É em uma panorâmica da esquerda para a direita que vemos Cookie encontrar uma coruja que o observa, corta para mais cogumelos. O homem e a natureza em harmonia. É nessa nuance de cena que Cookie vê, pela primeira vez, King-Lu escondido na mata. Vulnerável, nu, com frio, cansado e com fome. Mais uma vez percebemos a empatia e preocupação que Cookie demonstra por outro ser humano, mostrando masculinidades mais complexas e diferentes do que vimos no grupo que apareceu recentemente. Gentilmente oferece uma manta para o King-Lu se esquentar, bebida e cogumelo.

Cookie o convida para dormir no acampamento, após diálogo em que King-Lu afirma estar fugindo de russos. "Porque estão te perseguindo?", indaga Cookie. "Talvez eu tenha matado um amigo deles", responde King-Lu. "Eles estriparam meu amigo da cabeça ao lombo. Eu tinha uma pistola. E acertei o pescoço de um". Em apenas 19 minutos de filme não existem dúvidas: Cookie é gentil, se preocupa com as pessoas e seres ao seu redor. Não só convida King-Lu para um espaço seguro de sua cabana para descansar, mas sensibilizado, o

cobre com mais cobertas.

Agora precisamos falar da forma. A próxima cena mostra Cookie ainda dentro da cabana olhando um diálogo que acontece ao lado de fora. A câmera que filma na perspectiva dele por dentro da cabana usa de estética muito recorrente no Gênero cinematográfico *western*. Algo semelhante é visto em “Ataque dos Cães” também, a ideia de uma janela de visualização.

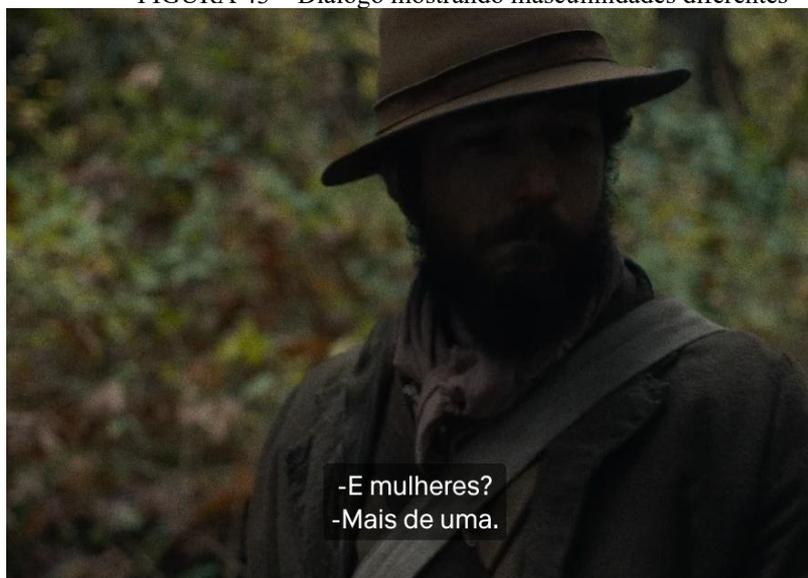
FIGURA 42 – Enquadramento tradicional em filmes de *western*



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

Enquanto o grupo em que Cookie está acompanhando avança para um próximo destino, acompanhamos o caminhar da floresta e diálogo desses homens falando sobre mulheres - no papel de utilização para desejos masculinos, apenas - cerveja, caça e outros. Cookie apenas se preocupa com uma coisa: ficar de olho em seu mais novo amigo, King-Lu que está escondido e se movendo junto com o grupo.

FIGURA 43 – Diálogo mostrando masculinidades diferentes



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

A diretora ao avançar na narrativa do filme, trabalha no tempo que envolve cada encenação dos atores. Exemplo: enquadramento de câmera parada que filma King-Lu nadando no rio de um lado ao outro, sem cortes, sem movimentação de câmera, exatamente no tempo do nado. Essa é a cena em King-Lu se despede, mesmo sem se despedir. Ainda na forma, Reichardt se assemelha em enquadramentos centralizados em plano geral tal como visto em alguns *western*, e visto também em “Ataque dos Cães”. E é assim que a vaca chega no filme, com destaque.

FIGURA 44 – Enquadramento comum em *western*



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no streaming Mubi

FIGURA 45 – Enquadramento comum em *western*



Fonte: *Por Um Punhado de Dólares* (1964)

Na sequência temos alguns acontecimentos de ambientação do local onde a vaca chega, mostra-se indígenas, outros moradores, jornal impresso, um homem tocando violino, o cotidiano em si. Com imagens que levam o tempo de cada ação, a continuação das trilhas sonoras singelas. Assim somos apresentados para o vilarejo que conta com comércio.

FIGURA 46 – Cenas do vilarejo



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

Dentro da personalidade introspectiva de Cookie temos, na sequência, uma série de imagens que ilustram uma cena interessante. Cookie troca suas botas por uma nova. Ao andar pelo vilarejo chama a atenção por suas belas botas pretas brilhantes. A próxima cena nos mostra Cookie sujando, de propósito, suas botas e colocando a calça por cima do cano da bota. Querendo, assim, mesmo no centro da narrativa, querendo passar despercebido. Afinal, como destacam Connell e Messerschmidt (2013, p. 245), a hegemonia no contexto das masculinidades opera primordialmente através de mecanismos culturais e institucionais, constituindo "uma ascendência alcançada mediante processos de persuasão e enraizamento nas estruturas sociais, ainda que eventualmente sustentada por aparatos coercitivos". Esta concepção revela que a dominância masculina hegemônica se estabelece menos pela imposição violenta direta e mais pela naturalização de padrões de comportamento através de instituições como a família, a escola, a mídia e o Estado. O poder hegemônico, nesta perspectiva, atua principalmente pela capacidade de apresentar determinados arranjos de gênero como desejáveis e legítimos, obscurecendo assim seu caráter histórico e construído. Ou seja, comportamentos compõe tipos de masculinidades, seja ela hegemônica ou não.

FIGURA 47 – Cookie e sua masculinidade que foge da heteronormativa

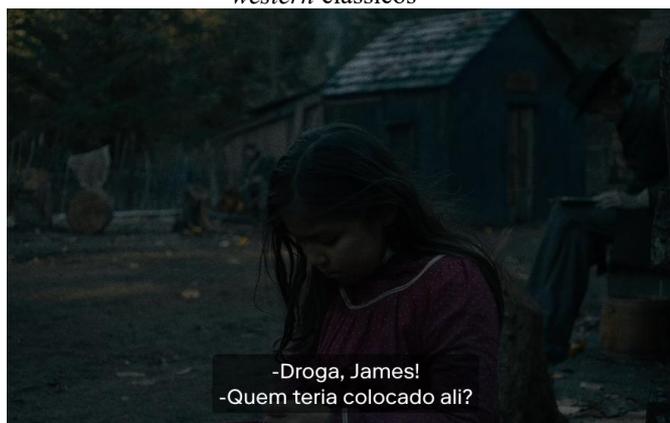


Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

Cookie, ainda que introspectivo, é muito observador. E é assim, curiosamente, que descobre o leite que está sendo retirado da vaca. Corta para cena em que vemos Cookie em um bar bem característico da época retratada no filme, ele pede uma dose de whisky, enquanto é observado por outros homens com olhares que trazem uma conotação de estranhamento, ainda mais, após tomar um gole da bebida alcoólica, o protagonista tosse. E é nesse ambiente que Cookie confirma que existe uma vaca na região. “Estou dizendo. É a primeira vaca no território”, escuta. É nesse bar, também, que temos o reencontro de Cookie e King-Lu, “nunca pensei que o veria de novo”, diz Cookie enquanto King-Lu se aproxima perguntando do grupo de homens que acompanhavam o cozinheiro. Após diálogo, King-Lu convida Cookie a ir em sua cabana para beber e, no caminho, destaca como o local tem oportunidades. Em breve tudo fará sentido quando começarem com o negócio comercial que está por vir.

Algo interessante na construção da narrativa e forma que a diretora conduz sua obra, é que em algumas cenas de cobertura ela nos mostra os índios da região. Assim, fazendo com que, mesmo em uma história de conexão humana, a gente não esqueça o período histórico em que a história acontece.

FIGURA 48 – Indígenas no filme, mostrados em perspectiva diferente do que costumamos ver em filmes de *western* clássicos



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

O relacionamento entre os personagens vai se intensificando lentamente, os níveis de intimidade aumentam e a amizade em um terreno e local tão ríspido surge. Há uma cena que a câmera grava de dentro da cabana mostrando King-Lu no enquadramento da janela, dando a impressão que Cookie o observa. Já mencionada por aqui como forma recorrente em *western*. Nesse meio tempo Cookie começa a limpar a cabana, com a câmera ainda no mesmo enquadramento e, agora quem observa os dois, somos nós.

FIGURA 49 – Enquadramento comum em *western*

Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

Ambos se preocupam com questões manuais de costura, com biscoitos e artesanato. Mas King-Lu tem ideias de comércio, de empreender. “A pele é uma coisa, mas os castores também têm um óleo precioso. Isso é valioso na China. São usados como medicamento lá. Quem conseguisse vender ganharia uma fortuna”. Horas depois, em outro local, ele continua. “O que eu gostaria mesmo é de uma fazenda”. Em outro local, em outro dia, “não há como um homem pobre começar”. É preciso capital. Ou cometer um crime”. Em algumas cenas e com os diálogos que, muitas vezes, pareciam monólogos de King-Lu fica evidente os aspectos capitalistas que a diretora quis abordar na obra.

Anteriormente neste trabalho comentamos sobre a cena em que Phil de “Ataque dos Cães” observa os *cowboys* a tomarem banho. Não vemos necessariamente ele observando, mas em termos de forma, quem observa é a câmera. Ou, ainda, nós. Acontece o mesmo quando Cookie avista, inicialmente, a primeira vaca do oeste.

FIGURA 50 – Primeira cena em que a vaca aparece



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

“O leite. Não beberia, usaria para fazer biscoitos, bolinhos”. King-Lu se interessa.

“Quanto tempo levaria para ordenhar uma vaca? Faz muito barulho? As vacas dão leite à noite?”. Inevitavelmente, os amigos furtam leite da vaca e Cookie faz o bolinho para provarem. “Quanto acha que pagariam por um bolinho desse?”, diz King-Lu. “Vamos levar a próxima fornada para o mercado, Cookie”. E é assim, em meio a ideia de King-Lu que os bolinhos fazem sucesso. Seguem com o plano, furtar leite escondido de noite, fazer os bolinhos e vender no mercado. A diretora trabalha de maneira interessante ao não tratar de maneira maniqueísta seus personagens em um cenário de *western*, luta entre o bem e o mal, mocinho e bandido. Cookie e King-Lu realizam furtos, não os tornariam “mal”? Reichardt se desprende dessa dinâmica vista em alguns *westerns* clássicos. Porém, não é precursora, afinal, “No Tempo das Diligências” em 1939, considerando seu tempo e espaço, já fazia algo semelhante com Ringo Kid e Dallas.

FIGURA 51 – Relação de amizade entre os protagonistas



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

As coisas estão prestes a mudar, quando, em uma panorâmica vertical de *tilt up*, vemos um homem com roupas mais novas e alinhadas que diz “guarde um hoje. O comerciante-chefe quer um”. Detalhe: o comerciante-chefe é o dono da vaca a qual Cookie e King-lu tem furtado leite as noites.

FIGURA 52 – Relações de poder



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

O tal comerciante-chefe se aproxima, come um bolinho de Cookie e fica impressionado tentando entender onde que o cozinheiro aprendeu a fazer tal culinária. É um diálogo em que, ora filma Cookie, ora o empresário. No entanto, sempre de pontos de vista diferentes. Cookie nós vemos de cima para baixo indicando inferioridade. Já o comerciante-chefe é visto na perspectiva de Cookie, de baixo para cima indicando superioridade.

FIGURA 53 - Plano com a perspectiva do comerciante-chefe e FIGURA - 54 Plano com a perspectiva de Cookie



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

O comerciante-chefe impressionado com a cozinha de Cookie o convida para levar uma torta a sua casa, onde receberia um general importante. E, de novo, a escolha da forma da diretora de mostrar a chegada dos amigos, é por meio da janela, como mencionamos aqui, escolha muito utilizada em *western*. E, em uma panorâmica da esquerda para a direita, acompanhamos de janela em janela a chegada deles.

FIGURA 55 – Enquadramento de observador



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

O comerciante-chefe, além do estrangeiro de Paris, recebe o chefe da tribo indígena também. O curioso aqui, é que os homens decidem dar um passeio para ver a vaca, e as mulheres - primeira cena em que de fato aparecem - ficam na casa descansando, como se não pertencessem a aventura externa. E o mais interessante é como a diretora subverte os papéis no cenário interno das relações na casa do comerciante-chefe ao trazer diálogos dos homens tratando com muito entusiasmo sobre os assuntos culinária e moda. O que tradicionalmente

podem ser assuntos considerados femininos.

FIGURA 56 – Uma das únicas cenas com mulheres



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.,

Após voltarem para a cabana, Cookie alerta “acho melhor pararmos. Capitão pressentiu algo”. “A nossa hora é agora. Mais vacas estão vindo”, rebate King-Lu já envolto a ganância. “Nem sequer começamos Cookie”. A verdade é que, em meio a uma realidade de identificação, onde fazem parte da população à margem da sociedade, a amizade repleta de conexão surge entre eles.

Chegamos ao final do filme. Cookie e King-Lu são descobertos furtando leite da vaca. E assim, começa uma cena de perseguição no escuro, em meio à mata que dura até o raiar do dia seguinte. Reforçando aspectos de violência e relações de poder, o capitão queima a cabana dos amigos. Cada um foge para um lado, mas se reencontram. Eles se abraçam com sentimento de alívio por ver que o outro está bem. "eu estou com você" diz King-Lu ao deitar ao lado de seu grande amigo. Assim, deitados lado a lado, semelhantemente como a ossada foi encontrada no início do filme, *First Cow - A Primeira Vaca da América*, termina.

FIGURA 57 - Abraço de Cookie e King-Lu



FIGURA 58 - Último diálogo dos protagonistas



Fonte: *First Cow: A Primeira Vaca da América* (2019). Disponível no *streaming* Mubi.

Reichardt constrói seu humanismo não apenas por meio das funções narrativas dos personagens. A história se inicia com a imagem de dois esqueletos - de séculos atrás – sendo

encontrados juntos, e estabelecendo desde o princípio o destino de Cookie e King-Lu. A narrativa não busca surpreender com a morte dos protagonistas, mas explorar como chegaram àquele momento. A cena da descoberta dos corpos é apresentada sem dramatismo, com planos amplos que enfatizam a quietude do local e, principalmente, o fato de estarem juntos.

Os gestos de cuidado entre os dois homens, como quando um varre o chão e coloca flores ao visitar o outro, poderiam sugerir leituras sobre a natureza do relacionamento. No entanto, a diretora evita qualquer indicação que permita interpretações além de uma relação platônica. O vínculo que se desenvolve é de companheirismo silencioso, sem conflitos marcantes ou revelações emocionais. Dois indivíduos que se cruzam e, sem perceber, criam uma conexão que permanece até o fim.

O FINAL DO DUELO. CORTA! “*THE END*”. LÁGRIMAS ROLAM, OU NÃO?

O cinema consolida-se como um potente dispositivo cultural na construção, reprodução e contestação de modelos de masculinidade, operando como uma verdadeira "tecnologia de gênero" (LAURETIS, 1987). Como demonstrado ao longo desta dissertação, as representações fílmicas não apenas refletem, mas ativamente produzem e naturalizam configurações de gênero, participando dos processos de subjetivação e regulação social. A análise desenvolvida corrobora com a perspectiva de Connell e Messerschmidt (2013), de que a masculinidade não corresponde a um tipo essencial, mas a posições ocupadas através de práticas discursivas específicas, organizadas em relação à estrutura das relações de gênero.

O Gênero *western*, em particular, revelou-se um campo privilegiado para observar esses mecanismos, historicamente servindo como veículo para a consolidação de ideais masculinos hegemônicos. Contudo, como evidenciado na análise das produções dirigidas por mulheres, o cinema também pode se tornar espaço de resistência e ressignificação. Seguindo a perspectiva de Iris Marion Young (2006), compreende-se que o olhar generificado das cineastas - moldado por suas trajetórias sociais específicas - engendram representações com perspectivas libertárias acerca de masculinidades e sexualidades.

A dissertação confirmou ainda a pertinência das observações de Margaret Rago (2001) e Joan Scott (1992) sobre a histórica exclusão das mulheres dos espaços de produção simbólica. O cinema, como demonstrado, não constitui exceção neste panorama cultural dominado por perspectivas masculinas. Contudo, a análise revelou também como essa exclusão sistemática gerou formas de resistência que se manifestam por meio de suas obras.

Ainda, este estudo reforça a importância de se considerar o cinema enquanto prática social que cria historicamente as relações de gênero (CONNELL; MESSERSCHMIDT, 2013). As análises realizadas apontam para a necessidade de se ampliar as pesquisas sobre direção feminina no *western*, não como essencialização de um "olhar feminino", mas como reconhecimento de que posições distintas produzem discursos diversos sobre gênero e sexualidade. Neste sentido, a pesquisa abre caminho para futuros análises que explorem como as transformações sociais mais amplas refletem-se e são potencializadas pelas representações cinematográficas de masculinidade.

Outro ponto importante de destacar é que a escolha dos filmes a serem analisados nessa dissertação levou em consideração as diferenças mercadológicas e estruturais técnicas entre si. Ao colocar lado a lado *Ataque dos Cães*, um filme comercial que segue a tradicional jornada do herói, e *First Cow* que foge desse padrão, percebe-se como obras distintas podem,

ainda assim, compartilhar uma mesma lógica de Gênero. Enquanto produções mais convencionais estruturam suas narrativas em torno da trajetória clássica do herói, com progressão linear e resolução, *First Cow* propõe um olhar diferenciado, alinhado tanto à dinâmica sintático-semântica de Rick Altman para compreender o *western* quanto à noção da “bolsa de ficção” de Ursula K. Le Guin, que sugere narrativas menos centradas no conflito e mais voltadas ao compartilhamento e à coletividade. Apesar dessas diferenças formais e conceituais, ambas as obras podem ser entendidas como *westerns*, pois mobilizam, em graus distintos, os elementos semânticos e sintáticos que configuram o Gênero: ambientações fronteiriças, relações de sobrevivência e tensão entre natureza e sociedade. Portanto, o *western* não se limita a uma forma única de narrar, mas se abre a múltiplas possibilidades discursivas, confirmando sua natureza híbrida e em constante transformação.

Por fim, esta dissertação teve o objetivo central de analisar como os filmes *Ataque dos Cães* e *First Cow - A Primeira Vaca da América* - ambos inseridos no gênero *western* - trazem novas perspectivas sobre representações de gênero, desconstruindo os estereótipos tradicionais presentes nos *westerns* clássicos. A abordagem proposta examinou três eixos fundamentais: a representação da masculinidade, da feminilidade e da sexualidade. No que diz respeito à sexualidade, *Campion* explora de forma potente a relação entre Phil e Peter em *Ataque dos Cães*, revelando a repressão e a aversão ao feminino como mecanismos de manutenção da masculinidade hegemônica, ora homossexual, ora “macho” tal como um cowboy exige. Já Reichardt, em *First Cow*, apresenta uma abordagem mais afetiva e sensível das relações masculinas, distanciando-se dos padrões tradicionais do gênero. Bem como Peter em *Ataque dos cães*.

No tocante à feminilidade, destaca-se a personagem Rose em *Ataque dos Cães*, que rompe com os estereótipos das mulheres nos *westerns* clássicos. Ao contrário das figuras femininas tradicionalmente sexualizadas ou relegadas a papéis secundários, Rose emerge como personagem complexa e fundamental para a compreensão das dinâmicas sociais retratadas no filme. Sua representação - seja em cenas cotidianas como vestir uma camisola ou aplicar maquiagem - foge deliberadamente à objetificação comum no Gênero.

Ancorada teoricamente nos estudos de gênero de Joan Scott, esta análise parte do entendimento do gênero como construção social, enfatizando como as relações de poder e as hierarquias entre os gêneros contribuem para a manutenção de estereótipos. O trabalho buscou analisar - por meio dos filmes - como o cinema tanto reproduz quanto subverte essas construções, com especial atenção para o olhar feminino de *Campion* e Reichardt, que propõe uma reconfiguração do *western* contemporâneo.

A importância deste estudo reside justamente em compreender como essas diretoras, por meio de suas escolhas narrativas e estéticas, desafiam as convenções do Gênero, oferecendo novas possibilidades de representação que dialogam com questões contemporâneas sobre gênero e sexualidade. Não se trata somente de afirmar que apenas mulheres podem realizar tal renovação, mas sim de constatar como essas cineastas em particular estão efetivamente reescrevendo as possibilidades do *western* através de suas perspectivas únicas.

As diretoras não rompem com a forma do *western*, mas a reinventam a partir de dentro. Seus filmes preservam a essência do *western* por meio da forma ou ambientação, mas o que elas fazem é subverter suas antigas convenções ao inserir corpos e afetos que o Gênero clássico costumava ignorar. As masculinidades performatizadas pelos personagens são múltiplas e permitem pensar em outras possibilidades de sujeitos que performatizam o *cowboy* considerando também a sexualidade neste processo de construção das identidades masculinas.

Não se trata de um confronto com o passado, e sim de uma expansão: Champion e Reichardt mantêm viva a linguagem do *western* ao adaptá-la a um mundo que já não cabe no mito do *cowboy* indestrutível. O que elas propõem é uma atualização necessária, um *western* que abre espaço para vulnerabilidades, relações não hierárquicas e histórias que refletem a complexidade do presente. Assim, o Gênero não fica preso à nostalgia; transforma-se e persiste. Porque um Gênero que não se renova pode acabar enterrado, e o *western*, graças a olhares como os delas, ainda tem muito a dizer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACSELRAD, Marcio. A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela. **Vozes e Diálogo**, Itajaí, v. 14, n. 01, jan./jun. 2015.

ALTMAN, Rick. **Film/Genre**. London: BFI, 1999.

AREAL, Leonor. **Cinema Português: Um País Imaginado**. Lisboa: Edições 70. 2 vols., 2011, p. 549+477.

BAZIN, André. *Le cinéma français de la Libération à la Nouvelle Vague* (1945-1958). Paris: Cahiers du cinéma, 1998.

BORIS, Georges D. J. **Falas de homens: a construção da subjetividade masculina**. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria Estadual de Cultura, 2002.

BOTTON, Fernando Bagiotto. Considerações críticas acerca das teorias de Raewyn Connell e Judith Butler para o estudo das masculinidades. **Revista Crítica Histórica**, ano 11, n. 22, dezembro, p. 11-37, 2020. <https://doi.org/10.28998/rchv11n22.2020.0003>

BOTTON, Fernando Bagiotto. **O homem da imagem e a imagem do homem: a construção da subjetividade masculina por meio de retratos e periódicos de Curitiba na virada do século XIX para o XX**. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

BUET, Jackie. *Films de Femmes: six générations de réalisatrices*. Paris: Editions Alternatives, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: HOLANDA, Heloisa Buarque de (Org). **Pensamento feminista**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 213-230.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo”. **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, n. 11, p. 11–42, 2013. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634457>. Acesso em: 27 abr. 2025.

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: o feminismo em questão do pós-modernismo. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 11, 1998.

CANUDO, Ricciotto. O nascimento de uma sexta arte. Tradução Yvis São Paulo. **Revista Sísifo**, São Paulo, jul./dez. 2020 [1911]

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix; Pensamento, 1997.

CONNELL, R W.; MESSERSCHMIDT, James W. Masculinidade hegemônica: repensando o conceito. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis: 21(1), p. 241-282, jan./abr., 2013.

CONNELL, R W. Políticas de masculinidade. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 156-206, jul./dez. 1995a.

COSTA, Flávia. **O primeiro Cinema: espetáculo, narração e domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 1995.

FERNANDES, Claudemar Alves. **Discurso e sujeito em Michel Foucault**. São Paulo: Intermeios, 2012.

FOHLEN, Claude. **O faroeste (1860-1890)** São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: história da violência nas prisões**. 41.ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade: A vontade de saber**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 15º Ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2023.

GIDDENS, Anthony. **Sociologia**. Porto Alegre: Artmed, 2005.

GILBEY, Ryan. *Kelly Reichardt: how I trekked across Oregon for Meek's Cutoff then returned to teaching*. Acesso em: 09 de fevereiro de 2025.

<https://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kellyreichardt-meeks-cutoff>. 2011

GROSSI, Miriam; MIGUEL, Sônia. Transformando a diferença: as mulheres na política. **Revista de Estudos Feministas**, v.9, n.1, p.167-206, 1º semestre 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2001000100010. Acesso em: 21 jun 2024.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1996.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Trad. Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2017.

KAPLAN, Ann. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995

KELLNER, Douglas. **Cultura da Mídia**. Bauru, EDUSC, 2001.

LAROCCA, Gabriela Müller. **O corpo feminino no cinema de Horror: Gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-Feira 13 (1970-1980)**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em História, UFPR, 2016.

LAURETIS, Tereza de. *Alice Doesn't: feminism, semiotics, cinema: an introduction*. London: The Mainillan Press, 1978.

LE GUIN, Ursula. **A teoria da bolsa de ficção**. São Paulo: N-1 edições, 2021.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e Educação: uma perspectiva pós-estruturalista**. 6º ed. São Paulo: Vozes, 1997.

MATTOS, Antônio Carlos Gomes. **Publique-se a lenda: a história do western**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. In: CAPELATO, Maria Heloísa e outros (Orgs.). **História e Cinema: dimensões históricas do audiovisual**. 2ª ed. SP: Alameda, 2011

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

NAVARRO-SWAIN, Tania. A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário? **Textos de História**, Brasília: Ed. UnB, v.8, n.1-2, p.47-84, 2000.

NOLASCO, Sócrates. **De Tarzan a Homer Simpson: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

OTTO, Clarícia. O feminismo no Brasil: suas múltiplas faces. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 12, n. 2, p. 238-241, maio/ago. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2004000200015. Acesso em: 21 jun, 2024.

OLIVEIRA, Pedro Paulo de. **A construção social da masculinidade**. Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2004.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. **Americanos: representações da identidade nacional no Brasil e nos EUA**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2000.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos... Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 10 de maio de 2024.

RAGO, Margareth. **Feminizar é preciso: por uma cultura filógina**. São Paulo em Perspectiva, 15 (3) 2001.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: arte e indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002

SADOUL, George; GÓES, Laércio Torres de. **O mito cristão no cinema: “o verbo se fez luz e se projetou entre nós”**. Salvador: EDUFBA, 2003.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. Recife: **Publicações SOS Corpo**, 1991.

SCOTT, Joan. A história das mulheres. In: BURKE, Peter (org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1992. p. 63-95.

SIQUEIRA, Carolina Bastos de; BUSSINGUER, Elda Coelho de Azevedo. As ondas do feminismo e seu impacto no mercado de trabalho da mulher. **Revista Thesis Juris–RTJ**, São Paulo, v. 9, n. 1, p. 145-166, jan./jun. 2020. Disponível em: <http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/viewFile/380/285>. Acesso em: 31 jan. 2025.

SLOTKIN, Richard. *Regeneration through violence: The mythology of the American frontier, 1600-1860*. Nova York: Harper Perennial, 1996

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das mulheres e das relações de gênero. **RBH**, v. 7, n. 54, p. 281-300, 2007.

VANOYE, Francis. GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 19/04/2021–8a. reimpressão edição ed. Campinas: Papyrus Editora, 1994.

VUGMAN, Fernando, S. *Western*. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). História do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2012, p.159-176.

YOUNG, Iris Marion. Representação Política, Identidade e Minorias. **Lua Nova**, São Paulo, v. 67, p. 139–190, 2006.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

ANTIGA ALEGRIA. Direção Kelly Reichardt. 2006. (76 minutos).

APPALOOSA – UMA CIDADE SEM LEI - Uma Cidade Sem Lei. Direção Ed Harris. 2008. (115 minutos).

ATAQUE DOS CÃES. Direção Jane Campion. 2021. (136 minutos).

AUDAZES E MALDITOS. Direção Sam Peckinpah. 1969. (145 minutos).

BRAVURA INDÔMITA. Direção Ethan Coen, Joel Coen.. 2010. (110 minutos).

CONSCIÊNCIAS MORTAS. Direção Jim Jarmusch. 1995. (121 minutos).

CONTRATADO PARA MATAR. Direção Don Siegel. 1976. (100 minutos).

DANÇA COM LOBOS. Direção Kevin Costner. 1990. (181 minutos).

DJANGO LIVRE. Direção Quentin Tarantino. 2012. (165 minutos).

DOMANDO O DESTINO. Direção Tommy Lee Jones. 2014. (122 minutos).

DR. FRANKENSTEIN. Direção Terence Fisher. 1957. (83 minutos).

ERA UMA VEZ NO OESTE. Direção Sergio Leone. 1968. (165 minutos).

FIRST COW – A PRIMEIRA VACA DA AMÉRICA. Direção Kelly Reichardt. 2019. (121 minutos).

HOMBRA. Direção Martin Ritt. 1967. (111 minutos).

JOHNNY GUITAR. Direção Nicholas Ray. 1954. (110 minutos).

MATAR OU MORRER. Direção Fred Zinnemann. 1952. (85 minutos).

MINHA VONTADE É LEI. Direção William A. Wellman. 1943. (75 minutos).

NO TEMPO DAS DILIGÊNCIAS. Direção John Ford. 1939. (96 minutos).

NOSFERATU. Direção F.W. Murnau. 1922. (94 minutos).

O ATALHO. Direção Kelly Reichardt. 2010. (104 minutos).

O BRILHO DE UMA PAXIÃO. Direção Nicholas Ray. 1952. (113 minutos).

O CANTOR DE JAZZ. Direção Alan Crosland. 1927. (89 minutos).

O GABINETE DO DR. CALIGARI. Direção Robert Wiene. 1920. (76 minutos).

O GALANTE AVENTUREIRO. Direção Alfred L. Werker. 1932. (61 minutos).

O GRANDE ROUBO DO TREM. Direção Edwin S. Porter. 1903. (12 minutos).

O HOMEM QUE MATOU A FACÍNORA. Direção John Ford. 1962. (123 minutos).

O PIANO. Direção Jane Campion. 1993. (121 minutos).

O PROSCRITO. Direção Howard Hughes. 1943. (103 minutos).

O SEGREDO DE BROKEBACK MOUNTAIN. Direção Ang Lee. 2005. (134 minutos).

O SOL É PARA TODOS. Direção Robert Mulligan. 1962. (129 minutos).

OS BRUTOS TAMBÉM AMAM. Direção George Stevens. 1953. (118 minutos).

OS IMPERDOÁVEIS. Direção Clint Eastwood. 1992. (131 minutos).

OS INDOMÁVEIS. Direção Brian De Palma. 1987. (119 minutos).

POR UM PUNHADO DE DÓLARES. Direção Sergio Leone. 1964. (99 minutos).

POR UNS DÓLARES A MAIS. Direção Sergio Leone. 1965. (132 minutos).

RASTROS DE ÓDIO. Direção John Ford. 1956. (119 minutos).

RENEGADO VINGADOR. Direção Clint Eastwood. 1985. (115 minutos).

RIO DE GRAMA. Direção Kelly Reichardt. 1994. (76 minutos).

SANGUE NA LUA. Direção Robert Wise. 1948. (88 minutos).

SHANE. Direção George Stevens. 1953. (118 minutos).

SUA ÚNICA SAÍDA. Direção George Stevens. 1970. (113 minutos).

THE BIG BANG THEORY (Série de TV). Criação Chuck Lorre e Bill Prady. 2007–2019.

TOP OF THE LAKE (Série de TV). Direção Jane Campion. 2013–2017.

TRÊS HOMENS EM CONFLITO. Direção Sergio Leone. 1966. (177 minutos).

VINGANÇA E CASTIGO. Direção The Bullitts 2021. (156 minutos).

WENDY E LUCY. Direção Kelly Reichardt. 2008. (80 minutos).