



O mundo não precisa de mais um pistoleiro: feminilidades e masculinidades desconstruídas em *Godless* (2017)

The world doesn't need another gunfighter: deconstructed femininities and masculinities in *Godless* (2017)

Marina Soler Jorge¹

Resumo

Neste artigo analisaremos a série limitada estadunidense *Godless* (Netflix, 2017) tendo como problema de pesquisa pensar a origem masculinista do gênero faroeste e entender de que forma a série em questão propõe-se a desconstruir expectativas de gênero (sexuais) e revelar o aspecto de performatividade envolvido em sua construção. Nossa metodologia apoia-se na análise fílmica, cotejando a série com as convenções do gênero faroeste e procurando pensá-la a partir de textos de autoras que estudam questões feministas e de representações de gênero (MULVEY, 1989; BUTLER, 2018; LAURETIS, 1987), bem como conceitos psicanalíticos relacionadas ao falo, à falta e ao olhar. Procuraremos demonstrar que, dentro das convenções comunicativas do faroeste e da cultura de massas, *Godless* propõe um questionamento das estabilidades de gênero.

Palabras-chave: *Godless*. Faroeste. Performatividade. Gêneros. Feminismo.

Abstract

In this paper we will analyze the American limited series *Godless* (Netflix, 2017) having as a research problem to think about the masculinist origin of the western genre and understand how the series in question proposes to deconstruct gender expectations and reveal the aspect of performativity involved in its construction. Our methodology is based on film analysis, comparing the series with the conventions of the Western genre and trying to think it from texts by authors who study feminist issues and gender representations (MULVEY, 1989; BUTLER, 2018; LAURETIS, 1987), as well as psychoanalytic concepts related to the phallus, missing and looking. We will try to demonstrate that, within the communicative conventions of the western and mass culture, *Godless* proposes a questioning of gender stabilities.

Keywords: *Godless*. Western. Performativity. Genres. Feminism.

1. Socióloga e professora associada do Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Unifesp e do Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Unifesp. Tem trabalhos publicados nas áreas de sociologia da arte, cinema brasileiro e latinoamericano e representações femininas no audiovisual contemporâneo, sobretudo na ficção seriada. É autora dos livros *Cultura Popular no Cinema Brasileiro dos Anos 90* (2010) e *Lula no Documentário Brasileiro* (2011). E-mail: marina.soler@unifesp.br. <https://orcid.org/0000-0002-3352-7509>.

Introdução

Godless é uma série limitada² estadunidense, composta por 7 episódios, escrita e dirigida por Scott Frank, lançada em novembro de 2017 pela Netflix. O gênero da série é o western, ou faroeste, e ela se passa em 1884 no estado do Novo México. *Godless* conta a história de um fora da lei, Roy Goode (Jack O'Connell), que abandona seu bando e consequentemente seu líder e "pai" adotivo, Frank Griffin (Jeff Daniels), e passa a viver em La Belle, uma pequena cidade na qual praticamente todos os habitantes são mulheres pois os homens morreram na explosão da mina da cidade. Frank, em busca de vingança por ter sido abandonado por aquele que considerava um filho, jurou massacrar qualquer cidade que desse refúgio a Roy Goode. *La Belle*, portanto, passa a estar na rota de violência de Griffin, o que angustia as autoridades policiais e os espectadores, uma vez que uma cidade habitada quase que apenas por mulheres é tida como extremamente vulnerável.

Godless apresenta-se como um interessante objeto de pesquisa no que se refere à relação entre os gêneros cinematográficos e os gêneros "sexuais", uma vez que se trata de um produto audiovisual que notadamente propõe-se a discutir construções de masculinidades e feminilidades a partir de uma narrativa popular, cujas origens remetem à história estadunidense, mas que, para falar com Renato Ortiz, desterritorializou-se, transformando-se em parte de uma cultura internacional-popular que engloba, por exemplo, versões italianas, propagandas de cigarro e peças de vestuário (ORTIZ, 1994, p. 114).

O problema de pesquisa que propomos é de modo esta série utiliza o gênero faroeste para tematizar questões feministas na contemporaneidade, e que ambiguidades representativas se revelam na apropriação de um gênero considerado tão masculino quando este passa a questionar identidades de gênero supostamente estáveis revelando, dentro dos limites de verossimilhança deste gênero cinematográfico, elementos de performatividade envolvido nessas identidades. Em relação ao faroeste, nossa metodologia reside na análise fílmica e apoia-se em textos contemporâneos (a partir de meados dos anos 1980) que atualizam a discussão sobre o gênero, como por exemplo o livro *Gunfighter Nation*, de Richard Slotkin, que analisa o faroeste como uma das mais importantes expressões culturais do Mito da Fronteira nos EUA e do culto à uma masculinidade racista, imperialista e misógina. Esse recorte bibliográfico justifica-se pois os anos 1980 marcam a morte do faroeste no cinema e, em seguida, nos anos 1990, assistimos ao renascimento renovado desse gênero. Portanto, esses textos foram escritos justamente à luz de um mito que é dado com morto e que só ressurge quando se atualiza reflexivamente. Em relação à questão da performatividade das identidades, utilizaremos a influente obra *Problemas de Gênero* de Judith Butler, além de textos de autoras como Laura Mulvey e Teresa de Lauretis que estudam questões feministas e de representações de gênero, bem como conceitos psicanalíticos relacionados ao falo, à falta e ao olhar conforme apropriados e analisados pelas autoras citas acima (BUTLER, MULVEY, LAURETIS).

Origem e evolução do faroeste

Tradicionalmente, o faroeste tem sido compreendido como um gênero cinematográfico ligado a uma determinada época – usualmente entre a 1836 e 1913 – e um determinado local – compreendido no Oeste estadunidense, que pode ir do Alaska

2. Formato também chamado de "minissérie".

até o México e atravessar o sul dos EUA até a Flórida (ESCUDERO, 2018, pp. 2-3). Como já mencionamos a partir de Renato Ortiz, o gênero em grande medida desterritorializou-se, de modo a fazer parte de uma mítica cultural internacional, mas o tempo histórico e a paisagem acionados nessa mítica remetem à colonização do Oeste dos EUA, incluindo não apenas o assentamento de colonos brancos, mas também as guerras contra os povos nativos e a expansão para a América espanhola. Existem filmes que são exceções em relação a este tempo e espaço, inclusive alguns que também desafiam as masculinidades hegemônicas usualmente representadas no gênero, como *O Segredo de Brokeback Mountain* (2006), além de hibridizações com outros gêneros como o faroeste de ficção científica, mas é possível discutir se essas obras realmente se encaixam no gênero faroeste.

Segundo Escudero, “o elemento-chave para que um longa seja considerado um western é que ele está situado em um lugar político que pode ser considerado um espaço de fronteira” (ESCUDERO, 2018, p. 3, tradução nossa)³, de modo que conflitos entre povos que vivem nos territórios localizados na zona de expansão da fronteira dos EUA são constantemente tematizados. Assim, o faroeste tem sido um gênero que por muito tempo expressou a masculinidade hegemônica dos Estados Unidos, ajudando a legitimar o suposto direito dos homens brancos estadunidenses a oprimir e tomar os territórios de povos racializados. Esse espaço de fronteira tematizado pelo faroeste perpassa e molda a cultura estadunidense de maneira profunda, e o gênero cinematográfico é apenas uma de suas muitas manifestações. A expansão das fronteiras do EUA por meio da violência está na base do pensamento político estadunidense, e isso faz do faroeste um gênero imediatamente identificado à cultura política desse país. É uma ideologia que ultrapassa suas consequências culturais, misturando-se à própria concepção de democracia estadunidense. As fronteiras dos EUA foram consideradas “fechadas”, ou seja, geograficamente definidas, em 1890 (SLOTKIN, 1998, p. 4).

Em *Gunfighter Nation*, Slotkin analisa detalhadamente o Mito da Fronteira nos EUA e sua prolongada influência na política e na cultura estadunidense até o declínio desta ideologia após o fracasso da Guerra do Vietnã. As origens do Mito remontam ao discurso “O significado da fronteira na história americana”, proferido pelo historiador estadunidense Frederick Jackson Turner em Chicago em 1893 no qual este afirmava que os EUA haviam sido criados como resultado de uma ampla disponibilidade de terras cultiváveis e que o declínio do país naquele momento era resultado do fechamento das fronteiras, ou seja, da falta de terras para futuras expansões. Podemos dizer que no século XXI o mito expansionista estadunidense continua a justificar tentativas de influência extraterritorial, mas agora os EUA o fazem sobretudo por meio de guerras híbridas e guerras por procuração. Segundo Slotkin, a “Tese da Fronteira” de Turner se tornaria extremamente influente na interpretação histórica estadunidense e influenciaria tanto a política republicana quanto a democrata – a campanha pela presidência de Kennedy em 1960, por exemplo, tinha como slogan “A Nova Fronteira” (SLOTKIN, 1998, p. 2). A expansão da fronteira para o Oeste é tão importante dentro da mitologia histórica estadunidense que, segundo Slotkin, ela é tida como uma das causas do desenvolvimento econômico dos EUA (SLOTKIN, 1998, p. 15). O fechamento da fronteira era visto como tendo potencial de desencadear a luta de classes nos EUA, uma vez que não estava

3. “the key element for a feature to be considered a Western is that it is set in a political place that can be considered a frontier space”.

mais garantida a abundância territorial para o acomodar as ambições de todo o povo estadunidense (SLOTKIN, 1998, p. 12):

O Mito da Fronteira é nosso mito mais antigo e característico, expresso em um corpo de literatura, folclore, ritual, historiografia e polêmicas produzidos ao longo de três séculos. De acordo com essa historiografia mítica, a conquista do deserto e a subjugação ou deslocamento dos nativos americanos que originalmente o habitaram foram os meios para a conquista de uma identidade nacional, uma política democrática, uma economia em constante expansão e uma fenomenal civilização dinâmica e “progressista” (SLOTKIN, 1998, p. 10, tradução nossa)⁴.

Sabemos que as fronteiras dos EUA se expandiram tanto por aquisição quanto por conquista. O fechamento da fronteira colocava para os EUA um problema não apenas econômico quanto de masculinidade, uma vez que significava a perda das condições que permitiram aos homens brancos adquirirem um caráter viril. O aspecto masculinista do Mito da Fronteira relacionado ao uso da violência na expansão da fronteira estadunidense é bastante evidente tanto historicamente quanto visualmente conforme representado nos filmes de faroeste. A violência como método privilegiado da expansão territorial se manifestou sobretudo no genocídio dos povos nativos, mas também perpassava a relação entre os homens brancos em regiões pouco alcançadas pelo estado. Raewyn Connell, em conhecido estudo sobre masculinidades intitulado *Masculinities* (2005), aborda a questão da violência como manifestação social tipicamente masculina. Essa violência não tem nada de “natural” ou “hormonal”. Segundo Connell, em que pese diferenças raciais, nacionais e de classe entre os homens, o patriarcado constitui-se como uma massiva estrutura de relações sociais que envolve “o estado, a economia, a cultura e a comunicação bem como o parentesco, a criação de filhos e a sexualidade” (CONNELL, 2005, p. 65, tradução nossa)⁵, na qual os homens tem melhor acesso a poder, prestígio e recursos materiais. Da constatação da desigualdade entranhada em praticamente todos os âmbitos sociais, Connell chega a uma conclusão bastante evidente: um grupo dominante só se mantém pelo uso da força, ainda que elementos de dominação simbólica também sejam importantes. “Uma estrutura de iniquidade de tal escala, envolvendo uma massiva desapropriação de recursos naturais, é difícil de imaginar sem o uso da violência” (CONNELL, 2005, p. 83, tradução nossa)⁶. Segundo Connell, a violência masculina não é utilizada apenas para manter a dominação em relação às mulheres, mas também “é importante na política de gênero entre os homens. A maior parte dos episódios de violência (mortes em combates militares, homicídios e assaltos à mão armada por exemplo) ocorre entre homens” (CONNELL, 2005, p. 83, tradução nossa)⁷.

No Mito da Fronteira, segundo Slotkin, trata-se uma violência que a ideologia precisa separar da “selvageria” dos povos “não-civilizados”, instituindo-a, portanto, como uma violência redentora, que caracterizaria antes de tudo a suposta aptidão do

4. “The Myth of the Frontier is our oldest and most characteristic myth, expressed in a body of literature, folklore, ritual, historiography, and polemics produced over a period of three centuries. According to this myth-historiography, the conquest of the wilderness and the subjugation or displacement of the Native Americans who originally inhabited it have been the means to our achievement of a national identity, a democratic polity, an ever-expanding economy, and a phenomenally dynamic and ‘progressive’ civilization”

5. “the state, the economy, culture and communications as well as kinship, child-rearing and sexuality”.

6. “A structure of inequality on this scale, involving a massive dispossession of social resources, is hard to imagine without violence”.

7. “becomes important in gender politics among men. Most episodes of major violence (counting military combat, homicide and armed assault) are transactions among men”

povo estadunidense para dominar a natureza selvagem, e que não se confundiria com a “barbaridade” dos nativos. Além de “selvagens”, os nativos-estadunidenses eram vistos como “tolos sentimentalistas” (SLOTKIN, 1998, p. 40) que insistiam em preservar a natureza e sua cultura e que não eram fortes o suficiente para lutar pela sobrevivência e prevalecer. Em um processo bastante assemelhado ao que Edward Said (2007) conceitua como orientalização, o nativo-estadunidense é caracterizado como fraco e portanto “feminilizado”, sendo direito do homem branco, a raça superior, subjugar-lo. Para Slotkin, o que diferenciaria a violência nos EUA é o simbolismo de regeneração a ela associado, de modo que a própria democracia estadunidense é entendida como tendo origem na ação civilizatória de homens destemidos sobre o mundo natural.

Richard Slotkin faz uma grande e fundamental digressão sobre o Mito da Fronteira para explicar de que forma o gênero faroeste reencena a história estadunidense como um ritual. O ritualismo do gênero atinge seu ápice no duelo, no qual homens brancos simbolizam seu direito ao comando do país invocando regras cavalheirescas da aristocracia europeia – à qual eles se acreditam racialmente vinculados – em um cenário inóspito no qual só os fortes prosperam. A ideologia da expansão territorial é tão entranhada na política e na cultura estadunidenses que, como bem analisa Slotkin, as guerras imperialistas que os EUA passam a travar no mundo no século XX uma vez que suas fronteiras se fecharam constituem-se como uma continuação do Mito da Fronteira:

Sete anos após a nomeação de Kennedy, as tropas americanas despreveriam o Vietnã como “país de índios” e as missões de busca e destruição como um jogo de “Cowboys e Índios”; e o embaixador de Kennedy no Vietnã justificaria uma escalada militar maciça citando a necessidade de afastar os “índios” do “forte” para que os “colonos” pudessem plantar “milho”. (SLOTKIN, 1998, p. 3).

A profunda ligação do faroeste com a mentalidade masculinista, expansionista e racista estadunidense fez deste um gênero profícuo, gerando grande rentabilidade para os estúdios dos EUA. O gênero passou por algumas transformações ao longo de sua história, e Slotkin defende que grande parte delas está ligada a fases de ascensão e queda política e econômica dos EUA. A grande depressão após 1929, por exemplo, levou a um declínio do gênero, uma vez que sua mitologia estava ligada à imagem “heroica da expansão americana e ao sonho de crescimento ilimitado” (SLOTKIN, 1998, p. 256). O gênero volta renovado nos anos 1930 e 1940, sendo influenciado pelo filme *noir* e pelo romance histórico. Como quase todos os produtos da cultura de massas, o faroeste passa por um processo de transformação em sua fórmula padrão ao longo das décadas. Surgem filmes que subvertem e questionam os personagens até então heroicos, conforme relata Slotkin: o “culto da cavalaria” é substituído pelo “culto do fora-da-lei”, que representa uma crítica às hipocrisias sociais; no pós-Segunda Guerra surge o “culto de índio”, cuja emergência relaciona-se à descoberta dos crimes raciais dos alemães e dos japoneses, com os quais os EUA não queriam identificar-se (SLOTKIN, 1998, p. 366).

A partir de meados dos anos 1960, no entanto, o faroeste retorna um masculinismo mais manifesto e autoconfiante através de obras que expressam o que Slotkin chamou de “culto do pistoleiro”, representado sobretudo pelos filmes de Sam Peckinpah, que traziam cenas mais violentas, excessivas e estetizadas:

No faroeste tradicional, o imperativo da violência era geralmente equilibrado por valores compensatórios, muitas vezes identificados com as mulheres: a superioridade moral da paz sobre a guerra, a cooperação e o consentimento livre para a compulsão. Embora os símbolos femininos mantenham sua santidade nominal, nos faroestes da Guerra Fria – particularmente os faroestes de cavalaria e pistoleiros – o equilíbrio moral muda decisivamente em favor da violência e da força masculinas (SLOTKIN, 1998, p. 401).

Nos anos 1970 a derrota no Vietnã e a crise do petróleo abalam a autoconfiança e a prepotência estadunidenses, que não tem motivos nesse momento para se sentirem uma nação excepcional entre as demais. Slotkin atribui a isso grande parte da derrocada do faroeste, o gênero mais estadunidense entre todos os gêneros cinematográficos. Nos anos 1980, o gênero faroeste parecia estar definitivamente morto, e as sensibilidades masculinistas toscas que ele representava não tinham aderência no neoliberalismo *yuppie* que avançava nos países capitalistas. “O faroeste foi [...] relegado às margens do ‘mapa de gênero’, e uma sucessão de gêneros novos e renovados o substituiu como foco do empreendimento mitográfico” (SLOTKIN, 1998, p. 625, tradução nossa)⁸.

No entanto, o gênero renasce nos anos 1990 com dois filmes (*Dança com Lobos* de 1990 e *Os Imperdoáveis* de 1992) que justamente questionam as masculinidades hegemônicas das obras anteriores, e a partir daí o faroeste nunca mais foi o mesmo.

O faroeste renovado

A literatura sobre o faroeste⁹ estabelece que *Dança com Lobos* (1990) e *Os Imperdoáveis* (1992), ambos sucessos de público e de crítica, foram responsáveis pelo renascimento do gênero, no entanto o fizeram a partir de importantes mudanças temáticas e narrativas que transformarão decisivamente o faroeste. Nunca mais se farão faroestes como antigamente – ao contrário, todo faroeste feito desde então parece discutir questões raciais e/ou de gênero, como *Django Livre* (2013) e *Ataque dos Cães* (2021), ou ainda estabelecer-se enquanto produção independente e não mais como gênero épico, como *O Atalho* (2011). Mesmo uma série bastante masculinista, como *Deadwood: cidade sem lei* (Amazon Prime Vídeo, 2004-2006), tem sido interpretada como um comentário crítico sobre a masculinidade hegemônica, como coloca Ignacio Fernández de Mata no artigo “*La atrayente degradación del mito nacional: Deadwood, un western post 11-S*”. Segundo este autor, *Deadwood* retira todo glamour em torno do homem branco heroico do faroeste, e o apresenta como ele provavelmente era: agressivo, misógino, oportunista, hipocritamente religioso, intolerante, racista, violento com as mulheres, sobretudo com as prostitutas: “Dessa forma, os roteiristas tratam o espectador como um adulto capaz de enfrentar o que significa o patriarcado, as terríveis condições que o machismo impõe às mulheres, ainda piores para aquelas que estão na base do sistema” (DE MATA, 2017, pp. 10-11, tradução nossa)¹⁰. O faroeste renasce então de maneira absolutamente autorreflexiva, colocando em questão as masculinidades que o sustentavam e utilizando as convenções do gênero para discutir a perniciosa ligação entre essas masculinidades e racismo, homofobia, imperialismo e misoginia.

8. “The Western has therefore been relegated to the margins of the ‘genre map,’ and a succession of new and revamped genres have replaced it as the focus of mythographic enterprise”

9. A tese de ESCUDERO trás uma revisão bibliográfica sobre o assunto.

10. “De esta manera, los guionistas tratan al espectador como adulto capaz de enfrentarse a lo que significa el patriarcado, a las terribles condiciones que el machismo impone a las mujeres, aún piores para quienes están en la base del sistema”.

Em *Dança com Lobos* (1990) Kevin Costner interpreta John Dunbar, tenente da cavalaria da União em meio à Guerra Civil dos EUA. Ele se torna um herói entre os seus depois de um ato de bravura e escolhe uma missão perto do povo Sioux. Ele se aproxima dos nativos e passa a conviver com eles, tornando-se finalmente um membro da tribo quando se casa com *Stands With a Fist*, uma nativa-estadunidense. John então troca de lado, passando a identificar-se e a defender o povo Sioux contra as investidas da cavalaria estadunidense. Como vimos acima, o “culto ao índio” já havia aparecido no filme de faroeste, mas dessa vez é radicalizado em uma obra que generaliza os brancos enquanto grupo social como vilões e os índios como os mocinhos, de forma a resultar no questionamento de toda a ideologia de superioridade branca que apoiava a maior parte do faroeste das décadas anteriores.

Em *Os Imperdoáveis* (1992) Clint Westwood interpreta Bill Munny, um pistoleiro aposentado que se tornou fazendeiro e vive uma prosaica existência cuidando da terra, de seus porcos e de seus dois filhos pequenos. Quando um jovem matador o procura como parceiro para um assassinato encomendado, o diálogo deixa claro que Bill não parece ser o homem perigoso que era no passado: “você não parece ser um assassino maldito e frio”. Nem seus filhos acreditam: “papai matava pessoas?”. Bill ouve sobre ser considerado “o desgraçado mais perverso que existe”, “frio como a neve e que não sente fraqueza nem medo” e não parece orgulhoso da fama. Ele diz que o que lhe dava coragem no passado era a bebida, e que sua esposa o livrou da bebida e da maldade. Bill claramente não representa o pistoleiro do faroeste das décadas anteriores: ele parece fraco, relutante, sente vergonha de seus feitos violentos pelos quais ficou famoso. Bill tropeça e se suja no chiqueiro dos porcos e não consegue impedir que uma doença se espalhe entre eles. Vemos uma masculinidade fragilizada, que não se orgulha do homem implacável que costumava ser, e que por fim aceita a missão porque se sensibiliza com a história da prostituta marcada. Ele tem dificuldade de usar suas armas e de subir em seu cavalo. O fato de Clint Westwood interpretar esse homem, bem como dirigir o filme, fornece um comentário metalinguístico sobre o gênero faroeste, de modo a também o desconstruir, assim como desconstrói o tipo de personagem masculino que víamos no passado.

Na renovação do faroeste contemporâneo surgem filmes que tem personagens femininas “empoderadas”, construídas dentro da lógica do feminismo *mainstream*, como *Rápida e Mortal* (1995) e *Em Busca da Justiça* (2016), nas quais as mulheres assumem o papel tradicionalmente masculino de pistoleiras em uma inversão que acaba por não questionar os binarismos de gêneros, mas apenas invertê-los, na medida em que confere características tradicionalmente masculinas às protagonistas heroínas. A nosso ver, em relação a estes filmes, a série *Godless* avança na discussão sobre os gêneros pois não se trata de invertê-los mas de desestabiliza-los, sugerindo a profunda fragilidade através da qual eles são construídos, ainda que o faça a partir de uma construção narrativa tradicional, que inclusive termina com um duelo clássico entre dois personagens masculinos, Roy Goode e Frank Griffin.

Isso não significa que no faroeste clássico e moderno, pré-1980, as mulheres não desempenhavam um papel relevante, ainda que fosse evidente uma identificação entre os homens e aquele mundo representado: duro, violento, no qual a masculinidade do homem branco pode florescer sem as amarras da civilização. A literatura relaciona as personagens femininas do faroeste com os valores civilizatórios, que estão lá colocados

para contrabalancear e colocar freios à virilidade dos homens, mas também para exaltá-la na medida em que oferece um antagonismo a essa virilidade. Sem a presença das mulheres, não se poderia garantir o lugar do poder masculino nesses filmes. Podemos dizer que no faroeste pré-1980 explicita-se visualmente a diferença lacaniana entre “ter o Falo”, posição masculina, e “ser o Falo”, posição feminina, conforme analisado por Butler (2018):

Diz-se que as mulheres “são” o Falo no sentido de manterem o poder de refletir ou representar a “realidade” das posturas autorreferidas do sujeito masculino, um poder que, se retirado, romperia as ilusões fundadoras da posição desse sujeito. Para “ser” o Falo, refletoras ou garantes da posição aparente do sujeito masculino, as mulheres têm de se tornar, têm de “ser” (no sentido de “posarem como se fossem”) precisamente o que os homens não são e, por sua própria falta, estabelecer a função essencial dos homens. Assim, “ser” o Falo é sempre “ser para” um sujeito masculino que busca reconfirmar e aumentar sua identidade pelo reconhecimento dessa que “é para” (BUTLER, 2018, p. 88).

No artigo “*Mujeres del Far West: Estereotipos femeninos en el cine del oeste*” (2007), Maria Dolores Fernández analisa a importância das mulheres no faroeste, ainda que em papéis secundários, e sem entrar no mérito sobre se esses personagens ajudam ou atrapalham a emancipação feminina. Entre os estereótipos dos personagens femininos, ela elenca: a figura da “mulher redentora”, que “é a mulher que, com sua atitude e seu amor, promove uma transformação no protagonista conflituoso” (FERNANDÉZ, 2007, p. 5, tradução nossa)¹¹; a figura da “mulher socializadora”, que converte o homem “em um membro respeitável da sociedade” e que muitas vezes “assume conotações de salvação religiosa” (FERNANDÉZ, 2007, p. 6); e a “‘prostituta de bom coração’, que apesar de sua aparência de sedutora é extremamente positiva e benéfica para o herói” (FERNANDÉZ, 2007, p. 7)¹². Além disso, segundo Fernández, as *femmes fatales* no faoeste não são tão perversas quanto no *film noir*: “Com poucas exceções, o cinema de faroeste carece do estereótipo da mulher manipuladora e sinistra que [...] manipula os homens que caem em sua armadilha à vontade até que ela os destrua e os reduza à categoria de covardes” (FERNANDÉZ, 2007, p. 4)¹³.

A imagem de um Oeste estadunidense branco e masculino, no qual mulheres e pessoas racializadas de qualquer gênero tinham pouco protagonismo, foi questionada pela historiadora Patricia Nelson Limerick no livro *The legacy of conquest: The unbroken past of the American West*. Em sua pesquisa, ao invés de mulheres passivas e delicadas, revelam-se mulheres “duronas”, colonas vigorosas que trabalhavam a terra e não tinham tempo para autodramatização (LIMERICK, 1987, p. 53). Ela também defende que a população do Oeste estadunidense era racialmente muito menos homogênea do que a historiografia tradicional fez acreditar, e que a região estava povoada não apenas de nativos mas de canadenses, franceses, hispânicos e asiáticos.

Discussão da série *Godless*

Godless se inicia em *cold oppen*¹⁴ com a visão de uma cidade massacrada, com todos os habitantes, inclusive mulheres e crianças, cruelmente assassinados. Graças ao

11. “es la mujer la que, con su actitud y su amor, propicia una transformación en el conflictivo protagonista”.

12. “‘prostituta de buen corazón’, que pese a su apariencia de mujer tentadora resulta extremadamente positivo y beneficioso para el héroe”

13. “Salvo unas cuantas excepciones, el cine del Oeste carece del estereotipo de la mujer manipuladora y siniestra que [...] maneja a su antojo a los hombres que caen en sus redes hasta destruirles y reducirles a la categoría de peles”.

14. Cena narrativa que vem antes da abertura e dos créditos da série.

cenário, aos figurinos, à presença dos cavalos e ao modo como os corpos estão dispostos no deserto, sabemos desde o início que será uma série de gênero faroeste e que haverá violência. Após a abertura e os créditos, seremos introduzidos, em sequência, em três personagens masculinos fragilizados e/ou incompletos mostrados em sequência:

1) Roy Goode (Jack O'Connell), que será o fora-da-lei em busca de redenção da série, aparece a noite ferido no rancho de Alice Fletcher (Michelle Dockery) e é novamente alvejado, dessa vez pela própria Alice. Saberemos mais tarde que ele não sabe ler e que a ele lhe falta uma família, uma vez que foi abandonado pelo irmão mais velho e que foi “adotado” pelo líder dos fora-da-lei Frank Griffin, a quem ele acaba de abandonar. Ferido por Frank e agora por Alice, Roy sobrevive graças ao cuidado da nativa-estadunidense Lyovi (Tantoo Cardinal), que é sogra de Alice. Ele domesticará os vários cavalos que Alice possui em troca de um cavalo e de que Alice o alfabetize, de modo que ele possa ler uma carta de seu irmão biológico. Alice, portanto, é o personagem feminino que redime e “civiliza” Roy, em acordo com as expectativas do faroeste que relacionam personagens femininas com os valores civilizatórios, com a cultura, e que equilibram a virilidade “natural” masculina. Alice insere Roy no mundo letrado, habilidade das mais importantes para a vida civil, e que lhe dá as condições para abandonar a vida de fora-da-lei. Alice, no entanto, não é uma mulher que simbolize os valores da civilização, ao contrário (falaremos mais de Alice depois), e uma das coisas interessantes de *Godless*, como queremos demonstrar, é justamente essa inversão de expectativas em relação ao gênero, inversão essa que explicita os aspectos de performatividade envolvidos em sua construção.

2) Frank Griffin (Jeff Daniels) chega baleado à casa de um médico (ele e Roy alvejaram-se um ao outro). Seu braço está pendurado por um fio de nervos, e ele pede que seja amputado. Frank perde então o braço e seu “filho” Roy, a quem vai perseguir implacavelmente, jurando massacrar qualquer cidade que lhe dê abrigo. Ao longo da série saberemos que Frank também perdeu sua família biológica, assassinada em um conflito com mórmons¹⁵, e foi adotado pelos próprios mórmons que mataram sua família. Graças a essa formação religiosa inesperada, Frank por vezes finge ser um pastor. A salvação religiosa, que Maria Dolores Fernandés considera uma função dos personagens femininos no faroeste, é assumida hipocritamente por um homem, e adquire o aspecto de pura perversão, na medida em que ele não incorpora verdadeiramente valores religiosos (é efetivamente o vilão da série).

3) Bill McNue (Scoot McNairy) aparece em close deitado em uma cama forrada de peles com lama nos olhos. A imagem feminiliza Bill, pois associa-o muito claramente a alguém que faz um tratamento de beleza (a imagem é muito semelhante a de rodela de pepino nos olhos). Ele perde a paciência com o tratamento e sai de uma barraca, contrariado pela falta de resultado. Saberemos depois que ele é o xerife da cidade e que está perdendo a visão, fato que esconde de todos menos de sua irmã. Sem enxergar direito ele evita qualquer tipo de conflito, já que sabe que não consegue mais atirar com precisão. Isso faz com que seja visto como covarde pelas mulheres da cidade, que abertamente o desprezam. Ele é viúvo e está apaixonado por Alice Fletcher, que ainda

15. Patricia Nelson Limerick (1987) relata em seu livro os conflitos envolvendo mórmons e não-mórmons no Oeste estadunidense, sobretudo no Missouri. Incomodava os colonos católicos e protestantes, sobretudo do Sul, a poligamia entre os mórmons, sua capacidade organizativa que fazia com que eles fossem em grande medida autossuficientes e sua condenação à escravidão.

não se decidiu sobre se casar com ele. Ao longo da série, saberemos que não é só a visão e a esposa que faltam a Bill: ele também perdeu sua sombra, algo que lhe é dito por vários nativos-estadunidenses da série, e que representa a perda de sua alegria de viver, traço que Frank também identifica quando o vê pela primeira vez. Bill portanto é o personagem mais marcado pela falta; a falta dos olhos resulta em uma grande perda de virilidade (o tempo todo ele é ridicularizado como um xerife hesitante e ausente), o que por sua vez resulta na falta de entusiasmo.

Os três personagens masculinos estão muito claramente marcados pelo que lhes falta. Esse é um tema que devemos analisar com mais cuidado, uma vez que essa sofisticada construção narrativa com três personagens masculinos em paralelo não está colocada ao acaso. O tema da falta, bastante reforçado aqui, insere-se na discussão sobre gêneros e masculinidades. É bastante conhecida a abordagem psicanalítica que estabelece que a mulher simboliza para o homem a ameaça da castração. É a imagem da mulher que, na psicanálise, está associada à ausência de uma parte do corpo, e não a uma parte qualquer, pois o falo simboliza a ordem, o poder e a própria masculinidade.

O conhecido texto de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, originalmente publicado em 1973, já foi bastante comentado e criticado pela literatura feminista e não pretendemos trazê-lo de volta enquanto paradigma de análise da construção da imagem feminina¹⁶. A análise da castração de Mulvey, no entanto, explicita certo consenso sobre a abordagem freudiana da mulher como marcada pela falta. A psicanálise freudiana também foi alvo de críticas que questionam a utilidade de uma teoria tão falocêntrica na construção de caminhos de autonomia feminina. Aqui, no entanto não pretendemos utilizar Freud como explicação da opressão feminina. O que nos interessa na abordagem de Freud tal como utilizada por Mulvey é que ela foi apropriada por *Godless* na construção das inversões de expectativas de gênero, uma vez que aqui são os homens que estão marcados pela falta. Difícil dizer se essa apropriação foi intencional, uma vez que teríamos de entrevistar o roteirista e diretor Scott Frank, mas isso não nos interessa realmente, uma vez que a psicanálise freudiana impregnou o pensamento sobre o cinema, popularizada inclusive por teóricas feministas como Laura Mulvey.

O texto de Mulvey explicita as relações entre a castração, a falta e o escópico, que se apresentam em *Godless*. Segundo a autora, “O paradoxo do falocentrismo em todas as suas manifestações é que depende da imagem da mulher castrada para dar ordem e sentido ao seu mundo. Uma ideia de mulher é o eixo do sistema: é a sua falta que produz o falo como presença simbólica, é o seu desejo de compensar a falta que o falo significa” (MULVEY, 1989, p. 14, tradução nossa)¹⁷. A falta, portanto, reside no feminino, e constitui-se como uma falta necessária, que cria as condições para as construções das masculinidades.

Godless, como vimos, transfere a falta para os homens através dos personagens Roy, Frank e Bill. Não são homens afeminados, mas são homens feminilizados por terem

16. Por um lado, criticou-se a falta de consideração sobre a mulher enquanto espectadora, elemento que Mulvey procurou abordar no artigo subsequente *Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's Duel in the Sun* (1946), publicado em 1981. Por outro lado, o feminismo negro demonstrou que Mulvey só abordava personagens femininas brancas, não se pronunciando sobre a ausência das mulheres negras no cinema clássico hollywoodiano, e que, portanto, suas conclusões não poderiam ser generalizadas para o conjunto das “mulheres”.

17. “The paradox of phallogocentrism in all its manifestations is that it depends on the image of the castrated women to give order and meaning to its world. An idea of woman stands as linchpin to the system: it is her lack that produces the phallus as a symbolic presence, it is her desire to make good the lack that the phallus signifies”.

sido “castrados”: Roy perde sua conexão com a família e com a sociedade, Frank perde seu braço e seu “filho”, e Bill perde sua visão. Ainda que um braço estabeleça uma homologia com um pênis, é a visão o sentido mais importante na teoria feminista do cinema de Laura Mulvey, uma vez que através dela se dá o prazer escopofílico, bem como a construção da noção de Eu e a identificação com o Outro. A “castração” de Bill efetivamente bagunça a economia de seus desejos, e por isso ele perde sua “sombra” (seu entusiasmo) e toma algumas decisões confusas: se declara para Alice de maneira impaciente e depois parte para tentar matar Frank Griffin sozinho em uma missão que todas sabemos ser impossível.

Pode-se argumentar que as mulheres também padecem da falta em *Godless*. O que lhes falta, no entanto, é sobretudo seus homens, que morreram na explosão da mina. É uma falta apresentada essencialmente como coletiva; ainda que falte um marido a cada viúva, não nos concentramos na tragédia individual de cada uma delas, e sim no fato de que agora há uma cidade praticamente sem homens. Ainda que lhes faltem os homens, a série sugere que elas são plenamente capazes de gerir uma cidade sem eles, ainda que tenham consciência de que estão mais vulneráveis ao ataque de Frank sem a presença masculina. O que lhes falta é, sobretudo, um homem em suas camas, desejo este que a série apresenta como algo legítimo e sem estereotipizações. Nem os homens serão objetificados como fonte de prazer sexual, nem as mulheres serão representadas como fálicas ou aberrantes por desejarem o contato íntimo masculino.

Há apenas uma viúva em *La Belle* que não perdeu o homem na mina, mas vítima do racismo: Alice Fletcher teve seu marido nativo-estadunidense assassinado com um tiro nas costas e não sabemos exatamente quem o matou. A série, portanto, sugere que há racismo em *La Belle*, com ou sem homens. O fato de só haver mulheres não as transforma em personagens apenas virtuosos. A grande maioria das mulheres de *La Belle* não gosta de Alice, e inferimos que isso está relacionado ao seu casamento interracial. Como resposta, Alice se mantém isolada com sua família em seu rancho razoavelmente próspero. Há também na série uma vila próxima povoada unicamente por negros e negras chamada *Blackdom*, onde mora Louise Hobbs (Jessica Sula), por quem o ajudante do xerife está apaixonado. A série não se demora muito sobre *Blackdom*, mas estabelece que entre eles há heróis de guerra que mataram inúmeros nativos. Assim, vemos que homens brancos usaram homens racializados para oprimir outros homens racializados. Ao final, *Blackdom* será massacrada pelo bando de homens brancos de Frank Griffin.

O racismo porém, como vimos, não parte apenas de homens brancos, mas também das mulheres brancas de *La Belle*. Isso nos leva de volta ao trabalho de Limerick, na medida em que a autora procura oferecer uma visão mais heterogênea e realista das mulheres do Oeste estadunidense, mostrando que as mesmas mulheres que nos impressionam nos relatos históricos pela força e coragem enquanto colonizadoras em uma terra bruta e violenta muitas vezes mostram-se como pessoas racistas e cheias de ódio contra os índios.

Não há mais sentido em rebaixa-las como vítimas vulneráveis do que em elevá-las como civilizadoras santas. A mesma mulher pode ser tanto inspiradora em sua lealdade ao bem-estar de sua família quanto desencorajadora em seu ódio aos índios. Esses dois atributos não eram contraditórios; eram dois lados da mesma moeda. Não podemos

ênfatisar um lado em detrimento do outro, sem fraturar uma pessoa viva inteira em abstrações desconexas (LIMERICK, 1987, p. 54)¹⁸.

Concentremo-nos agora no personagem Alice Fletcher para discorrermos sobre inversões de expectativas de gênero que caracterizam *Godless*: como dissemos, dentro da divisão de trabalho generificada no faroeste, espera-se que a mulher civilize seu entorno (FERNANDÉZ, 2007, p. 2), oferecendo ao homem simultaneamente a valorização de sua virilidade bem como agindo para equilibrá-la e suavizá-la. Alice Fletcher ensina Roy Goode a ler e o redime como fora-da-lei, mas ela é representada como uma mulher em si mesmo “incivilizada”: ela mora em um rancho afastada das demais mulheres, com quem não se dá, e faz trabalhos pesados como abrir um poço em seu quintal. Ela viveu entre os nativos-estadunidenses e foi casada com um deles. Ela sabe atirar muito bem e não hesita em ameaçar qualquer um que se aproxime de seu rancho. Ela e sua sogra parecem embrutecidas, sem as habilidades sociais que são consideradas tipicamente femininas, como conversar e entreter. Essas características são motivo de piadas protagonizadas por Truckee (Samuel Marty), filho adolescente de Alice que é nativo-estadunidense e que proporciona momentos de alívio cômico na série. Ao contrário da mãe e da avó, Truckee é muito comunicativo e um bom anfitrião, procurando deixar Roy Goode mais à vontade em meio a duas mulheres tão rudes: “nós não mordemos”, diz ele a Roy, incentivando-o a partilhar do jantar diante do olhar pouco convidativo de Alice e Iyovi. Em outro momento engraçado, Iyovi profere considerações pouco elogiosas sobre Roy Goode em sua língua nativa – “ele parece simples, vou chamá-lo de Vira-lata” –, e Truckee traduz de forma a não o ofender: “ela disse que você parece forte, ela vai te chamar de Estrela Errante”. É portanto Truckee, um personagem masculino e nativo-estadunidense que tem habilidades sociais e que faz a ponte civilizatória entre o homem recém chegado ao rancho e sua família, composta apenas pela mãe e a avó. Truckee também motiva outras inversões de expectativas na série: além de ser comunicativo, falante e educado, quase com vergonha da falta de tato da mãe e da avó, ele não sabe cavalgar, o que surpreende Roy: “que índio é você que tem medo de cavalos!”. Também ao contrário do que se espera de um nativo, Truckee também não sabe caçar. Em uma excursão com Iyovi e Roy para reparar essa “falha” de Truckee, o rapaz fica com pena de um cervo e não consegue mata-lo, para desgosto da avó. Truckee portanto é nativo mas não é um bom “índio”, e é um adolescente identificado ao gênero masculino mas que é doce, sensível, comunicativo e dotado de bons modos.

A questão da performatividade de gênero em *Godless* aparece muito claramente em dois outros personagens. O primeiro é Whitey Winn, um jovem rapaz que trabalha na delegacia com Bill McNue e que é seu *deputy* (um delegado, ou substituto, do xerife). Whitey é o personagem que expressa mais claramente a performatividade da masculinidade viril esperada no faroeste, e em realidade ele enseja um comentário autorreflexivo sobre o gênero, ao performar as habilidades de um pistoleiro de maneira bastante inequívoca. Ele se olha no espelho orgulhoso e imodesto sacando suas armas e rodopiando-as em seus dedos antes do colocá-las em seu cinto. Em diversos momentos ele treina as habilidades necessárias para sacar suas armas de modo a ser o mais rápido

18. “There is no more point in downgrading them as vulnerable victims than in elevating them as saintly civilizers. The same woman could be both inspirational in her loyalty to her family’s welfare and disheartening in her hatred of Indians. Those two attributes were not contradictory; they were two sides to the same coin. We cannot emphasize one side at the expense of the other, without fracturing a whole, living person into disconnected abstractions”.

no gatilho, tecendo autoelogios sobre seu desempenho, e o que evidencia o aspecto performático de sua virilidade é justamente o fracasso dessas habilidades quando elas são realmente necessárias: no embate final entre o bando de Frank Griffin e a cidade de *La Belle* (que deve ser dizimada por ter dado abrigo a Roy), Whitey é o primeiro a morrer, atingido por uma faca no peito antes mesmo do conflito começar. Sua morte não é de maneira nenhuma ritualizada, não tem nenhum glamour ao estilo do faroeste, e ele nunca teve chance de sacar suas armas.

O segundo personagem é Mary Agnes, ou simplesmente Maggie (Merritt Wever), uma mulher que perdeu seu marido na explosão da mina e que decidiu parar de usar vestidos e de performar o gênero feminino conforme esperado pelo seu contexto. O uso de roupas masculinas é justificado tanto pelo conforto quanto pelo fato de que ela claramente não está mais performando uma feminilidade hegemônica (se é que isso existe, mas não entraremos nessa discussão...). Ela é irmã de Bill McNue e uma das mulheres que administram a cidade, justamente com sua namorada Callie Dunne (Tess Frazer) e com a dona do hotel Charlotte Temple (Samantha Soule). Além de usar roupas masculinas e de ter um relacionamento homossexual, Maggie é representada como bastante “durona”: isso fica evidente na negociação com os futuros compradores da mina, ocasião na qual ela não se fragiliza ainda que esteja em meio a homens que fazem negócios de maneira agressiva. A série, no entanto, não faz de Maggie uma imitação do comportamento masculino, em um binarismo invertido, mas alguém que problematiza os gêneros de forma mais radical, não se identificando necessariamente com nenhum deles. Mesmo “durona”, ela não consegue se impor face aos compradores e é derrotada pelas outras mulheres da cidade; além disso, Maggie é uma excelente cuidadora, cuidando dos filhos do irmão – inclusive com infinita paciência com sua sobrinha autista – e também de Whitey (que não tem família) com muito carinho. Alguns detalhes inseridos pela série deixam claro a intenção de problematizar expectativas binárias, ainda que numa relação homossexual: Callie, sua namorada, ex-prostituta que agora é professora primária, é uma mulher bastante identificada ao que se espera do gênero feminino, seja nas roupas, nos gestos ou na voz suave. No entanto, como ganhou muito dinheiro com a prostituição, ela propõe a Maggie que elas deixem *La Belle* e comecem a vida em outro lugar, onde Callie seria a responsável pelo provimento das necessidades materiais do casal. Maggie acha divertida a proposta: “você quer fazer de mim uma mulher mantida?”. Claramente a série inverte a posição masculina que se esperaria de Maggie, uma lésbica *butch*, e a feminina que se esperaria de Callie, uma lésbica *femme*.

Judith Butler, com a obra *Problemas de Gênero*, é a autora mais relevante para discutir a performatividade e as instabilidades na construção dos gêneros. O subtítulo do livro, subversão da identidade, relaciona-se ao nosso argumento nesse texto: *Godless* é uma série que utiliza um gênero fílmico bastante estável – o faroeste – para subverter identidades de gênero e explicitar performatividades, revelando o aspecto de construção social, cultural e discursiva do binarismo. Para a autora, a noção de gênero é inseparável “das interseções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida” (BUTLER, 2018, p. 21). A cultura de massas compõe as instâncias nas quais a noção de gênero é produzida, fazendo parte do aparato que Teresa de Lauretis denominou “tecnologias de gênero” (LAURETIS, 1987). Para Butler, os gêneros só alcançam a estabilidade pela qual os conhecemos no contexto da matriz heterossexual, que cria

sujeitos homens e mulheres. A matriz heterossexual, para Butler, produz não apenas os gêneros mas os sexos, de modo que não há nada pré-discursivo, ou seja, no biológico, que indique a necessidade ou a naturalidade do binarismo. Para a autora, “não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias ‘expressões’ tidas como seus resultados” (BUTLER, 2018, p. 55). A construção da identidade é um processo menos estável do que parece, uma vez que não há nada “natural” neste processo, mas sim a ação das já mencionadas interseções políticas e culturais. Performances de gênero não-binárias ou produzidas fora da matriz heterossexual ajudam justamente a revelar esse processo. O processo de tornar-se mulher ou tornar-se homem “nada tem de fixo, é possível tornar-se um ser que nem a categoria de homem nem a de mulher descrevem verdadeiramente (BUTLER, 2018, p. 217).

Um dos exemplos mais interessantes de Problemas de Gênero é justamente o das lésbicas *butch* e *femme*, que aparecem em *Godless* com as personagens de Maggie e Callie. Butler recusa tomar essas identidades lésbicas como uma reprodução das identidades heterossexuais, como o senso comum muitas vezes as vê. Ao contrário, a *butch* e a *femme* explicitam as instabilidades da construção de gênero e a performatividade envolvida nessa construção:

A ideia de que *butch* e *femme* são, em algum sentido, “réplicas” ou “cópias” da interação heterossexual subestima a significância erótica dessas identidades, que são internamente dissonantes e complexas em sua resignificação das categorias hegemônicas pelas quais elas são possibilitadas. Em certo sentido, as lésbicas *femmes* podem evocar o cenário heterossexual, por assim dizer, mas também o deslocam ao mesmo tempo (BUTLER, 2018, pp. 210-211).

Para Butler, a performatividade, expressa em “atos, gestos e desejo”, produzem um ser generificado, que a partir de então passam a ser vistos pela sociedade como tendo uma essência, ou uma identidade de gênero: homens e mulheres cis, trans, hetero, homo e bissexuais, etc. Tudo se passa então como se esses “atos, gestos e desejo” fossem expressão de uma identidade de gênero, sendo que são eles que criam essa identidade:

Em outras palavras, atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. O fato de o corpo gênero ser marcado pelo performativo sugere que ele não tem status ontológico separado dos vários atos que constituem sua realidade (BUTLER, 2018, p. 231).

Maggie e Callie são personagens que sugerem o simplismo de atribuir binarismo a relações afetivas e de desejo que não se enquadram na construção hegemônica de gênero. Como vimos neste subitem, no entanto, não é apenas com Maggie e Callie que *Godless* desestabiliza as categorias de gênero e revela o aspecto de performatividade da construção da diferença sexual. Povoam a série homens castrados, mulheres “não-civilizadas”, um adolescente que não se identifica com a masculinidade hegemônica e tampouco performa o que se espera de sua “raça”, e um jovem que performa a masculinidade hegemônica do faroeste mas que fracassa na hora de colocá-la em prática.

Conclusão

Iniciamos este texto mostrando a profunda relação do cinema de faroeste com a história estadunidense, mas também com a construção e difusão de uma ideia de masculinidade, que por sua vez se liga ao racismo e ao imperialismo deste país. Avançamos para os anos 1980 e 1990, quando o faroeste perde seu vigor mas depois reaparece, trazendo no entanto novidades que funcionam como um comentário autorreflexivo e uma crítica às próprias bases racistas, misóginas e imperialistas do gênero. Por fim, inserimos *Godless* entre um desses produtos que procuram refletir sobre questões de gênero (sexuais), para assim também trazer à luz as convenções masculinistas que regiam o faroeste clássico e moderno (até os anos 1980).

Não devemos nos iludir de que *Godless* seja uma obra formalmente radical, algo como um contra cinema feminista que implodiria qualquer base para a estabilidade de gêneros. O que vemos são personagens homens e mulheres profundamente desconstruídos, sem que deixem de se apresentar como homens e mulheres. Trata-se de uma obra inserida na cultura de massas, que procura atingir um amplo público, e cuja narrativa se desenvolve dentro das convenções do faroeste. As convenções nos gêneros artísticos desempenham uma importante função comunicativa, e não são uma invenção da indústria cultural capitalista. O duelo final, por exemplo, se liga a uma “regra” do gênero que entende a violência como redentora, como analisa Slotkin: “quando nos dizem que um determinado filme é um faroeste, esperamos confiantemente que ele encontrará sua resolução moral e emocional em um ato singular de violência” (SLOTKIN, 1998, p. 352)¹⁹. No entanto, mesmo o duelo final, o último ato de violência na série, é apresentado como não-desejado por Roy Goode, e é a única alternativa para acabar com uma violência maior praticada por Frank Griffin. Nesse sentido, a fala que resume a crítica da série à violência do faroeste, e quiçá também à violência que irrompe de forma cada vez mais frequente em uma sociedade como a dos EUA, será aquela que Roy diz a Truckee quando este pede para aprender a usar uma arma: “o mundo não precisa de mais pistoleiro”.

Referências

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CONNELL, Raewyn. **Masculinities**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005.

DE MATA, Ignacio Fernández. “La atrayente degradación del mito nacional: Deadwood, un western post 11-S” em **Oceánide**, n. 9, p. 1, 2017.

ESCUADERO, Luis Antonio Freijo. **A gun of one’s own**: gender representation in contemporary Westerns. 2019. Tese de Doutorado. Department of Film and Creative Writing, University of Birmingham.

FERNÁNDEZ, Maria Dolores Clemente. “Mujeres del Far West: Estereotipos femeninos en el cine del oeste” em **Área abierta**, n. 17, 2007, pp. 1-15.

19. “when we are told that a certain film is a Western, we confidently expect that it will find its moral and emotional resolution in a singular act of violence”.

LAURETIS, Teresa de. **Technologies of Gender**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

LIMERICK, Patricia Nelson. **The legacy of conquest**: The unbroken past of the American West. Nova York: WW Norton & Company, 1987.

MULVEY, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" em **Visual and other pleasures**. New York: Palgrave, 1989.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2007.

SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation**: The myth of the frontier in twentieth-century America. Norman: University of Oklahoma Press, 1998.

Obras Audiovisuais/Filmes

ATAQUE dos Cães. Direção: Jane Campion. Nova Zelândia: Cross City Films, BBC Films, Max Films International. 2021, 126 min.

DJANGO Livre. Direção: Quentin Tarantino. EUA: The Weinstein Company, Columbia Pictures. 2013, 165 min.

EM BUSCA da Justiça. Direção: Gavin O'Connor. EUA: 1821 Pictures, Boies Schiller Entertainment, Eaves Movie Ranch. 2016, 98 min.

O ATALHO. Direção: Kelly Reichardt. EUA: Evenstar Films, Film Science, Harmony Productions. 2011, 104 min.

O SEGREDO de Brokeback Mountain. Direção: Ang Lee. EUA: Focus Features, River Road Entertainment, Alberta Film Entertainment e Good Machine. 2006, 134 min.

OS IMPERDOÁVEIS. Direção: Clint Eastwood. EUA: Warner Bros, Malpaso Production. 1992, 130 min.

RÁPIDA e Mortal. Direção: Sam Raimi. EUA: Tristar Pictures. 1995, 108 min.

Obras Seriadas Audiovisuais

DEADWOOD: Cidade sem Lei [Seriado]. Direção: Ed Bianchi, Daniel Minahan, Davis Guggenheim et al. Produção: David Milch. EUA: CBS Paramount Network Television, Home Box Office (HBO), Paramount Network Television. 2004-2006. Amazon Prime Vídeo. 3 temporadas (36 episódios/55 min), son., color.

GODLESS [Série Limitada]. Direção: Scott Frank. Produção: Steven Soderbergh, Casey Silver, Scott Frank et al. EUA: Casey Silver Productions, Extension 765 Flitcraft, Ltd., 2017. Netflix. 1 temporada (7 episódios/60 min), son., color.