

**BRENO GIROTTTO CAMPOS**

*A Vitória dos Vencidos:*

**Política e identidade norte-americana no filme O Álamo, de John Wayne.**

**ASSIS**

**2019**

**BRENO GIROTTTO CAMPOS**

*A Vitória dos Vencidos:*

**Política e identidade norte-americana no filme O Álamo, de John Wayne.**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em História (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (Capes) – Código de Financiamento 001

**ASSIS**

**2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

C198v Campos, Breno Giroto  
A Vitória dos Vencidos : Política e identidade norte-  
americana no filme O Álamo, de John Wayne / Breno  
Giroto Campos. -- Assis, 2019  
119 p. : il., tabs.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista  
(Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis  
Orientador: Carlos Alberto Sampaio Barbosa

1. Cinema. 2. História. 3. Estados Unidos. 4. Década de  
1960. 5. Guerra Fria. I. Título.



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

Câmpus de Assis



**CERTIFICADO DE APROVAÇÃO**

**TÍTULO DA DISSERTAÇÃO:** A VITÓRIA DOS VENCIDOS: política e identidade norte-americana no filme O Álamo, de John Wayne

**AUTOR:** BRENO GIROTTO CAMPOS

**ORIENTADOR:** CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA



Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em HISTÓRIA, área: História e Sociedade pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr. CARLOS ALBERTO SAMPAIO BARBOSA  
Departamento de História / UNESP/Assis

Prof. Dr. JOSÉ LUIS BENDICHO BEIRED  
Departamento de História / UNESP/Assis

Profa. Dra. MARY ANNE JUNQUEIRA  
USP / São Paulo

Assis, 14 de março de 2019

## **Agradecimentos**

Neste processo árduo que é a produção acadêmica não teria conseguido chegar onde cheguei sem as instituições e pessoas que quero agradecer aqui. Em primeiro lugar quero agradecer ao professor Carlos Alberto Sampaio Barbosa, que me acompanha desde a ideia inicial desta pesquisa em 2014 e que as sugestões e correções são inestimáveis para meu crescimento como pesquisador. Em seguida gostaria de agradecer aos professores Mary Anne Junqueira e José Luis Bendicho Beired, cujas leituras, correções e sugestões também foram de importância ímpar para minha pesquisa e para mim como indivíduo.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Gostaria de agradecer também a Universidade Estadual Paulista (UNESP) por toda formação gratuita e de qualidade que ela me proporcionou. Reforço aqui a importância da Universidade Pública e gratuita de qualidade para todos.

Também quero agradecer aos meus amigos Thiago “Nômade”, Erivelton “Dalva”, Douglas “Cosmorama”, Dalmo “Visigodo”, Gerson “Fidequem” e Gabriel “Mion” pela força, loucura e por sempre me lembrarem qual o caminho que quero seguir. Lembro também dos amigos cultivados durante a pós-graduação, Andréa De Fazio, Anderson Montagner Martins, Bruno Zeni, Gabriel Carneiro Nunes e Luiz Fernando Reis.

Agradeço aos meus familiares por suportarem minha estranheza e meus momentos difíceis, em especial à minha madrinha Elizabete Antonia Giroto, pelas conversas nas noites de sexta-feira, entre divergências políticas e histórias engraçadas que foram verdadeiras sessões de terapia; meu primo Henrique Cattarucci Giroto, com quem partilhei partidas de Fifa aos sábados à noite que, se nem sempre plásticas e vistosas, foram necessárias e revigorantes neste processo exaustivo e solitário que é a pós-graduação; meu tio Daniel Antonio Giroto, cujos dias de trabalho no campo me serviram para exercitar meu corpo neste momento que me voltei apenas para minha mente e lembrar que a vida é bem mais simples do que imaginamos; meu irmão Felipe Giroto Campos por sempre ser um exemplo de perseverança e diligência; mas meu maior agradecimento eu dedico à minha mãe, Maria de Fatima Giroto, pessoa que nunca mediu esforços para me ajudar a atingir meus objetivos e de quem tiro exemplo de coragem e insanidade para enfrentar o mundo diariamente.

Vocês são meus verdadeiros heróis.

*“A causa a que devotei boa parte da minha vida não prosperou. Eu espero que isto me tenha transformado em um historiador melhor, já que a melhor história é escrita por aqueles que perderam algo. Os vencedores pensam que a história terminou bem porque eles estavam certos, ao passo que os perdedores perguntam por que tudo foi diferente, e esta é uma pergunta muito mais relevante.”*

*Eric Hobsbawm*

*contracapa do livro Pessoas Extraordinárias - Resistência, Rebelião e Jazz.*

CAMPOS, Breno Giroto. *A Vitória dos Vencidos: Política e identidade norte-americana no filme O Álamo, de John Wayne*. 2019. 119 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em História). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2019.

## RESUMO

Em 1960 era lançado o filme *O Álamo*, dirigido, produzido e protagonizado por John Wayne, um dos maiores atores de Hollywood. *O Álamo* tratava da história de 180 combatentes que tomaram o forte de mesmo nome para lutar contra as tropas mexicanas lideradas pelo presidente General Antonio Lopez de Santa Anna. O filme de Wayne retrata um evento controverso da história compartilhada entre México e Estados Unidos. A Batalha do Álamo, como ficou conhecido o conflito revivido pelo filme de John Wayne, ocorreu entre 23 de fevereiro e 6 de março de 1836, e foi o cerco de 13 dias ao forte Álamo, pequena missão fundada por espanhóis no século XIX. Esta batalha está inserida no contexto da Revolução do Texas, conflito gerado por colonos da província de *Coahuila y Tejas* que buscavam maior autonomia na gestão da colônia, assim como liberação da utilização de mão-de-obra escrava, abolida no México desde 1829. O filme de Wayne se insere no contexto político da Guerra Fria, conflito que polarizou o mundo entre Estados Unidos e União Soviética, apresentando um conflito entre um governo autoritário, o de Santa Anna, e rebeldes que lutam pela liberdade, grupo liderado Jim Bowie, Davy Crockett e William Travis. *O Álamo* ainda proporciona compreender quais as visões de mundo e tendências políticas seguidas por John Wayne, bem como o que ele entende sobre este conflito, que habita o imaginário americano desde o século XIX.

Palavras-chave: História. Cinema. Estados Unidos. Guerra Fria. 1960.

CAMPOS, Breno Giroto. *The Victory of Defeated: Politic and north-american identity on John Wayne's movie, The Alamo*. 2019. 119 p. Dissertation (Masters in History). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2019.

#### ABSTRACT

Battle of the Alamo, as it became known, occurred between February 23 and March 6, 1836, and was the siege of 13 days to the Alamo, a small mission founded by Spaniards in nineteenth-century. This battle is embedded in the context of the Texas Revolution, a conflict generated by settlers from the province of Coahuila and Texas who sought greater autonomy in the management of the colony, as well as liberation from the use of slave labor abolished in Mexico since 1829. Wayne's film fits into the political context of the Cold War, a conflict that polarized the world between the United States and the Soviet Union, presenting a conflict between an authoritarian government, that of Santa Anna, and rebels fighting for freedom, group led by Jim Bowie, Davy Crockett and William Travis. The Alamo still provides an understanding of John Wayne's world views and political tendencies, as well as what he understands about this conflict, which inhabits the American imagination since the nineteenth century.

**KEYWORDS:** History. Films. United State. Cold War. 1960's.



## Lista de Ilustrações

<i>Figura 1 - Anúncio do filme O Álamo na revista americana Life de 4 de julho de 1960. ....</i>	<b>29</b>
<i>Figura 2 - Alamo Flag tremulando após ser içada na missão (THE ALAMO, 1960, cap 4, 12 min).....</i>	<b>32</b>
<i>Figura 3 - Davy Crockett admirando a Bowie Knife enquanto Jim Bowie segura um dos homens de Sand (THE ALAMO, 1960, cap 10, 43 min).....</i>	<b>36</b>
<i>Figura 4 e 5 - Movimentação das tropas de Santa Anna e a fuga dos camponeses mexicanos (THE ALAMO, 1960, cap 12, 52 min).....</i>	<b>37</b>
<i>Figura 6 e 7 - Despedida de Jocko e Neil Robertson (THE ALAMO, 1960, cap 25, 122-123 min).....</i>	<b>43</b>
<i>Figura 8 e 9 - Momento que todos os voluntários caminham para trás de William Travis. (THE ALAMO, 1960, cap 28, 136 min).....</i>	<b>44</b>
<i>Figura 10 - General Santa Anna no cerco final ao Álamo (THE ALAMO, 1960, cap 31, 148 min).....</i>	<b>46</b>
<i>Figura 11 - Sue e Lisa Dickinson partindo do Álamo após a batalha final (THE ALAMO, 1960, cap 32, 159 min).....</i>	<b>47</b>
<i>Figura 12 – Diálogo entre William Travis e Davy Crockett (THE ALAMO, 1960, cap 8, 31 min).....</i>	<b>71</b>
<i>Figura 13 – Beekeeper e Davy Crockett em sua disputa. (THE ALAMO, 1960, cap. 7, 28 min) .....</i>	<b>72</b>
<i>Figura 14 – Davy Crockett e Emil Sand (THE ALAMO, 1960, cap. 9, 34 min) .....</i>	<b>72</b>
<i>Figura 15 - Capitão Dickinson, sua esposa Susannah e William Travis (THE ALAMO, 1960, cap.25, 121 min).....</i>	<b>74</b>
<i>Figura 16 – Veterano da guerra de 1812 e sua filha (THE MARTYRS OF THE ALAMO, 1915, 4 min).....</i>	<b>78</b>
<i>Figura 17 – Soldado mexicano assediando jovem texana (THE MARTYRS OF THE ALAMO, 1915, 5 min).....</i>	<b>79</b>
<i>Figura 18 – População mexicana cumprimentando os texanos (THE MARTYRS OF THE ALAMO, 1915, 22 min) .....</i>	<b>79</b>
<i>Figura 19 – Sincronia e impessoalidade dos soldados mexicanos antes do ataque ao Álamo (THE MARTYRS OF THE ALAMO, 1915, 31 min).....</i>	<b>80</b>
<i>Figura 20 - Ataque de um soldado mexicano ao uma criança texana (THE MARTYRS OF THE ALAMO, 1915, 54 min).....</i>	<b>80</b>
<i>Figura 21 – General Santa Anna e Jim Bowie conversando sobre a questão do Texas (THE LAST COMMAND, 1955, 27 min).....</i>	<b>84</b>
<i>Figura 22 - Davy Crockett e Flaca caminhando pela paisagem do Texas. (O ÁLAMO, 1960, cap. 15, 66 min.).....</i>	<b>95</b>
<i>Figura 23 - Fala de Jocko. (THE ALAMO, 1960, cap. 30, 142 min).....</i>	<b>96</b>
<i>Figura 24 - Momento que os homens de Crockett decidem ficar no Texas e lutar. (THE ALAMO, 1960, cap. 14, 63 min).....</i>	<b>99</b>

<i>Figura 25 - Davy Crockett (Fess Parker) da Disney em seu discurso para as eleições da Assembleia Legislativa (DAVY CROCKETT, KING OF WILD FRONTIER, 1955, cap. 3, 46 min).....</i>	<b>101</b>
<i>Figura 26 - Davy Crockett (Fess Parker) no Congresso (DAVY CROCKETT, KING OF WILD FRONTIER, 1955, cap. 3, 59 min).....</i>	<b>104</b>
<i>Figura 27 - Davy Crockett (Fess Parker) e major Norton (William Bakewell). (DAVY CROCKETT, KING OF WILD FRONTIER, 1955, cap. 1, 3 min).....</i>	<b>105</b>
<i>Figura 28 - Morte de Davy Crockett (John Wayne) (THE ALAMO, 1960, cap. 31, 156 min).....</i>	<b>106</b>
<i>Figura 29 - Davy Crockett (Billy Bob Thorn) capturado pelas tropas de Santa Anna no filme de 2004. (THE ALAMO, 2004, 111 min).....</i>	<b>108</b>

## Sumário

<i>Introdução</i> .....	12
<i>Capítulo 1: O Álamo segundo John Wayne</i> .....	24
<b>A produção de O Álamo</b> .....	24
<b>Análise fílmica</b> .....	30
<b>A Batalha do Álamo de 1836</b> .....	47
<i>Capítulo 2: O mito do Álamo entre a política e a identidade.</i> .....	56
<b>"República, eu gosto do som dessa palavra": John Wayne: ator e patriota.</b> .....	57
<b>"Sua primeira palavra como um homem": Wayne e a construção do arquétipo do homem</b> .....	68
<b>"Eu espero que o Texas se lembre": O Álamo e suas outras versões</b> .....	77
<i>Capítulo 3: Wilderness, Fronteira e Destino Manifesto no cinema americano.</i> .....	86
<b>A conquista do wilderness e a construção da nação</b> .....	86
<b>Davy Crockett e o mito da fronteira no cinema americano</b> .....	99
<i>Considerações Finais.</i> .....	110
<i>Fontes e Bibliografia</i> .....	115

## Introdução

Os Estados Unidos é uma nação que idolatra seus heróis. De George Washington (1732 – 1799), Thomas Jefferson (1743 – 1826) e Benjamim Franklin (1706 – 1790) a John Kennedy (1917 – 1963), passando por Abraham Lincoln (1809 - 1865) e até mesmo Tio Sam<sup>1</sup>, os norte-americanos criaram um culto não só a figuras políticas, mas também a eventos que julgam serem essenciais para a construção de sua nação. A Revolução Americana (1775 - 1783), Guerra de Secessão (1861 - 1865) e até mesmo a Segunda Guerra Mundial<sup>2</sup> (1939 - 1945) são eventos que foram reencenados e cultuados através das décadas. A Batalha do Álamo sem dúvida foi um desses conflitos que constituem a nacionalidade americana. Isso é facilmente percebido quando se depara com a quantidade de material produzido sobre a batalha. Músicas, livros, seriados para a TV e principalmente filmes, tratam de lembrar a luta dos combatentes do Forte Álamo.

Esta batalha está inserida no contexto da Revolução do Texas (1835 – 1836), conflito entre colonos de diversas origens, inclusive americanos e mexicanos, contra o governo do General Antonio Lopes de Santa Anna (1794 – 1876), que ao se tornar presidente do México em 1833 promoveu mudanças na constituição federal mexicana diminuindo a autonomia das províncias. Com isso, a província de *Coahuilla y Tejas* ao norte do país, região isolada e de difícil acesso, que tinha sido entregue para especuladores e companhias de colonização para levar colonos a região e assentá-los, não aceitou perder sua autonomia. Os colonos tejanos, como Jim Bowie (1796 – 1836), William Travis (1809 – 1836), Stephen Austin (1793 – 1836) e Davy Crockett (1786 – 1836), não aceitando as imposições de Santa Anna, inclusive contra a utilização de escravos em terras mexicanas, se revoltam e decidem lutar pela independência da região. Um grupo desses rebeldes então recebe a missão de retardar as tropas mexicanas que marchavam em direção ao norte e passariam próximo a cidade de *San Antonio de Bejar*, e deveriam utilizar o Forte Álamo como defesa. Aproximadamente 180 homens tomam o forte e lutam por 13 dias, mas são completamente derrotados em 6 de março de 1836, não havendo nenhum sobrevivente.

---

<sup>1</sup> Tio Sam é uma figura patriótica recorrente no imaginário americano. Sua utilização ocorre em períodos de guerras, como na Segunda Guerra Mundial. Mas sua origem está ligada a Guerra de 1812, contra a Inglaterra. Acredita-se que a figura do Tio Sam tenha sido baseada em Samuel Wilson (1766 – 1854), um açougueiro de Nova Iorque, que arrecadava mantimentos para os soldados americanos que serviam na Guerra de 1812.

<sup>2</sup> Os Estados Unidos entram na guerra após os ataques japoneses a Pearl Harbor em dezembro de 1941.

O interesse pelo conflito surgiu logo após o seu fim. Semanas após a queda do Álamo, já era lançado o primeiro livro sobre a batalha, *Crockett's Exploit and Adventures in Texas*. O livro, escrito supostamente baseado nos diários de David Crockett, uma figura quase mitológica de fronteira norte-americana e um dos combatentes mais notórios do forte Álamo, foi escrito por Richard Penn Smith adotando o tom romântico e heroico sobre a batalha. Smith constrói o mito da última resistência a partir das palavras de William Barret Travis, um dos líderes do Álamo: "no caso do inimigo tomar o forte, lutem até o último suspiro, e façam da sua vitória mais difícil para eles do que para nós"<sup>3</sup>(TUCKER, P. T, 2010, p. 4). Da mesma forma o veterano da Revolução do Texas, William P. Zumber, ao publicar seus relatos, consolidou o mito de que nenhum membro do Forte tentou escapar ou se render, e que todos eles morreram lutando.

No entanto, outros relatos contemporâneos refutam a tese do "auto sacrifício" dos combatentes do Álamo. Juan Nepomuceno Almonte, um jornalista que acompanhava as tropas mexicanas, relatou que "o inimigo tentou em vão partir [do Álamo], mas eles foram surpreendidos e mortos pela espada [da cavalaria mexicana]"<sup>4</sup>(TUCKER, P. T, 2010, p. 8). O relato do General mexicano Joaquim Ramirez y Sesma vai de encontro com o relato de Nepomuceno, descrevendo diversas tentativas de fugas do forte, em torno de 120 homens divididos em três grupos.

Os relatos de Smith e Zumber são totalmente infundados se comparado com outros relatos contemporâneos à batalha, mas certamente agradou roteiristas e produtores de Hollywood na produção de filmes sobre a batalha. E a quantidade de filmes é vasta. A pesquisa levantou ao todo 12 filmes que tratavam diretamente sobre a Batalha do Álamo ou seus personagens:

<b>Nome do Filme (Título Original)</b>	<b>Sinopse</b>	<b>Ano de lançamento</b>	<b>Direção</b>
The Immortal Alamo	Sem sinopse	1911	William F. Haddock
Martyrs of The Alamo	A história da defesa do forte Álamo por 185 texanos contra um exército mexicano esmagador em 1836.	1915	Christy Cabanne
Crockett at Fall of the Alamo	A história foca na figura de Davy Crockett e sua trajetória até o forte Álamo, onde foi um	1926	Robert N. Bradbury

<sup>3</sup> Tradução minha

<sup>4</sup> Tradução minha.

	de seus combatentes e daqueles que entregaram sua vida.		
Heroes of the Alamo	Sem sinopse	1937	Harry L. Fraser
Sangue por Sangue ( <i>The Man from the Alamo</i> )	Durante o cerco no Alamo, John Stroud (Glenn Ford) é escolhido para deixar o forte e alertar as famílias dos defensores da missão da chegada iminente do general Santa Anna. Mas quando todos ao seu redor são exterminados pelos mexicanos, Stroud não tem nenhuma prova de que ele recebeu ordens para deixar sua postagem e, portanto, é um covarde.	1953	Budd Boetticher
A Última Barricada ( <i>The Last Command</i> )	Mesmo parecendo incoerente aos olhos da população, o cidadão mexicano Jim Bowie decide entrar no conflito a favor do povo texano durante a Guerra de Independência do Texas, em 1836. Mesmo sendo a favor do governo duro do General Santa Anna no México, ele acredita que o povo do Texas merece mais, e então decide liderar os rebeldes texanos contra o poderoso e numeroso exército do General.	1955	Frank Lloyd
The First Texan	Depois de chegar no Texas, o advogado Sam Houston só quer ficar fora de qualquer problema e intriga política. No entanto, quando o presidente Jackson o ordena pessoalmente para liderar a luta pela independência texana, ele supera sua relutância em se envolver e leva seus compatriotas a uma série de vitórias sobre o exército	1956	Byron Haskin
Davy Crockett: O Rei da Fronteira Selvagem ( <i>Davy Crockett: King of Wild Frontier</i> )	As lendas (e os mitos) da vida do famoso homem da fronteira americana Davy Crockett são retratadas neste longa-metragem editado a partir de episódios de televisão. Crockett e sua luta pelo amigo George Russell na Guerra Indiana Creek. Então Crockett é eleito para o Congresso e traz seu	1955	Norman Foster

	jeito grosseiro para a Câmara dos Deputados. Finalmente, Crockett e Russell viajam para o Texas e participam da defesa do forte Álamo.		
O Álamo ( <i>The Alamo</i> )	Em 1836, um pequeno grupo de soldados sacrifica suas vidas em combate sem esperança contra um exército maciço, a fim de evitar que um tirano esmague a nova República do Texas.	1960	John Wayne
Seguin	Uma dramatização da vida de Juan Seguin, um mexicano-texano heroico que se enredou na luta entre duas culturas contrastantes na turbulenta década entre a Revolução do Texas (1836) e a Guerra Mexicano-Americana (1846-1847).	1981	Jesús Salvador Treviño
Alamo: Price of Freedom	Davy Crockett (Merrill Connally) e James Bowie (Derek Caballero) lidera a luta para defender o forte de Álamo do Exército mexicano.	1988	Keith Merrill
O Álamo ( <i>The Alamo</i> )	Em 1836, o general Sam Houston (Dennis Quaid) organiza um exército rebelde para libertar o Texas do regime brutal do ditador mexicano General Santa Anna (Emilio Echevarría). Embora amplamente superado em número, o exército voluntário do general Houston inclui figuras folclóricas como Jim Bowie (Jason Patric) e Davy Crockett (Billy Bob Thornton). À medida que as forças de Santa Anna avançam em San Antonio, o lendário general e seus homens se preparam para uma disputa heroica final em uma missão de guerra chamada Álamo.	2004	John Lee Hancock

A historiografia sobre a Batalha do Álamo tem se atualizado ultimamente com produções como *A Line in the Sand*, de Randy Roberts e James S. Olson (ROBERTS; OLSON, 2001). O livro examina a batalha travada em março de 1836 e questiona a historiografia

tradicional<sup>5</sup>, que trata o conflito como um embate entre duas culturas diferentes. O livro também examina como os americanos, ao assistirem alguns compatriotas caírem no Álamo, ressignificam o fato e dão novas versões para o mito. Os autores propõem questões para entender o que é o mito do Álamo: O que se é lembrado sobre o conflito? Como este evento é lembrado? O que controla nossa memória de eventos históricos como este? Dessa forma, os autores entendem que a Batalha do Álamo, mais que uma batalha travada em campos e na velha missão, ainda é travada pela memória.

Phillip Thomas Tucker em *Exodus from the Alamo: the anatomy of the Last Stand myth* (TUCKER, 2010) segue a mesma linha ao questionar os mitos estabelecidos sobre o Álamo. O objetivo de Tucker é entender o *Álamo de fato*, ou seja, o que realmente aconteceu na manhã de 6 de março de 1836, e para isso utiliza fontes como o diário de José Enrique la Peña, um dos soldados de Santa Anna, além de outros documentos mexicanos. O autor questiona o apelo romântico do auto sacrifício sempre ligado ao Álamo e a polêmica envolvendo a morte de David Crockett, se ele teria sido morto na missão ou sido capturado e executado posteriormente.

Já Richard R. Flores, por outro lado, entende que a memória sobre a Batalha do Álamo é um encontro entre o que de fato ocorreu na missão e suas ressignificações posteriores. Em seu livro *Remember the Alamo: memory, modernity and master symbol* (FLORES, 2002), Flores aborda a memória em torno da Batalha e classifica a missão do Álamo, onde hoje é um museu em homenagem àqueles que lá morreram, como um *lugar de memória*, recorrendo ao conceito desenvolvido por Pierre Nora. Flores também explora como o mito do Álamo foi importante para o estabelecimento do *status quo* dos anglo-americanos no Texas pós anexação aos Estados Unidos, em detrimento dos texanos de origem latina, que veem o mito como uma forma de estigma. Essa apropriação do mito do Álamo pelos anglo-americanos vai de encontro ao que Michel Foucault (FOUCAULT, 1980) se refere como a *produção do outro*, quando um determinado grupo se define a partir de outro grupo culturalmente diferente

A produções sobre a Batalha do Álamo em língua latina são escassas. O escritor Paco Ignacio Taibo II em seu livro *El Álamo: una historia no apta para Hollywood* (TAIBO II, 2012), questiona a apropriação feita pelos Estados Unidos do mito do Álamo que, segundo ele, seria um mito texano e só por extensão estadunidense. O autor faz um levantamento das

---

<sup>5</sup> Podemos entender por historiografia tradicional as produções sobre a Batalha do Álamo e Revolução do Texas que defendem estas como sendo conflitos entre anglo-americanos, que lutavam pela liberdade, e mexicanos, representados por um regime tirânico. Esta é a visão que prevalece entre as associações como a *Texas State Historical Association*, fundada em 1897.



produções catalogadas na livraria virtual da empresa *Amazon* e atesta que há por volta de cinco mil títulos referentes a batalha de 6 de março de 1836 entre livros, material documental, quadrinhos e livros infantis. Por outro lado, Taibo II não encontra referências específicas sobre a batalha no México, apenas alguns estudos sobre a fronteira norte do país e ensaios sobre a Revolução do Texas.

O campo de estudo de história dos Estados Unidos vem crescendo no Brasil nos últimos anos. Em um levantamento feito por Cecília Azevedo no livro *Visões da América: A História dos EUA discutida por pesquisadores brasileiros*, mostra que este campo de estudo é relativamente novo e vem ganhando espaço na última década. Segundo seu levantamento nas bases de dados da Associação Nacional de História (ANPUH), Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas (ANPHLAC) e revistas acadêmicas, além de levantamento de dissertações e teses do programa de pós-graduação da Universidade Federal Fluminense (PPGH - UFF), a autora constata que as primeiras produções relacionadas a história dos Estados Unidos começaram nos anos 1980. Azevedo mostra que entre 2005 e 2010, 10 trabalhos sobre História dos EUA foram defendidos no PPGH - UFF e entre 2011 e 2013 o número passou para 16 trabalhos, constatando um crescimento de mais de 50% na área. Um dos motivos para este aumento, segundo Azevedo, é o fato de que a partir dos anos 1990, o acesso à internet possibilitou um contato maior de pesquisadores com produções, fontes e banco de dados estadunidenses.

Mais especificamente, a partir os anos 2000 começaram a surgir grandes estudos sobre a relação cinema e história nos EUA, aqui destacamos o trabalho de Luciano Pires Mesquita *A guerra do Pós-Guerra: O cinema norte-americano e a Guerra do Vietnã* (MESQUITA, 2004); a tese de Alexandre Busko Valim, *Imagens Vigias: uma história social do cinema no alvorecer da Guerra fria (1945-1954)* (VALIM, 2006); a tese de Ana Paula Spini com o nome *Ritos de Sangue em Hollywood: mito da guerra e identidade nacional norte-americana* (SPINI, 2005)); e mais recentemente o trabalho de Andréa Helena Puydinger de Fazio, *Cultura, Política e Representações do México no Cinema Norte-Americano: Viva Zapata!, de Elia Kazan* (DE FAZIO, 2010).

Apesar de ter conquistado espaço no âmbito acadêmico nos últimos anos, a tradição ocidental se constituiu a partir de certa aversão às imagens. Como explica Mirzoeff, o pensamento ocidental sempre foi hostil à cultura visual, uma tradição que remonta à filosofia de Platão (MIRZOEFF, 2003, p. 28). No livro *A República*, Platão argumenta que os objetos

que encontramos na vida cotidiana, incluindo as próprias pessoas, são apenas más cópias do referido objeto, que seria o ideal. Em outras palavras, tudo que se vê no mundo real, é uma cópia. Se um artista realiza uma representação do que vê, irá realizar uma cópia da cópia, aumentando assim a possibilidade de distorção. A arte pode ser comparada a uma sombra de uma fogueira projetada sobre a parede de uma caverna: podemos ver quem ou o que é refletido pela sombra, mas a imagem é apenas uma inevitável distorção da aparência original.

Da mesma forma, a imagem foi ignorada como fonte de análise de uma determinada sociedade ou período pela pesquisa histórica e ainda hoje, de maneira geral, os documentos visuais são utilizados de maneira marginal e secundária pelos historiadores (KORNIS, 1992, p. 237). O historiador francês Pierre Sorlin, observava em meados da década de 1970 que na maior parte dos trabalhos de história, a imagem era utilizada apenas como um "anexo bibliográfico": *"Nenhum historiador cita um texto sem situá-lo ou comentá-lo: em contrapartida, alguns esclarecimentos apenas factuais são geralmente suficientes para a ilustração"*. Hoje se admite que a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzido em um determinado contexto histórico (KORNIS, 1992, p. 238). Mas para alcançar esta perspectiva dentro da disciplina histórica, os documentos audiovisuais tiveram uma longa trajetória.

Desde seu surgimento, o cinema instiga a pesquisa e é utilizado como objeto de compreensão do mundo. O primeiro trabalho que se tem notícia sobre a utilização de filmes como documento histórico data de 1898, escrito por Bolesla Matuszewski. Integrante da equipe dos irmãos Lumière, Matuszewski defendia o valor da imagem cinematográfica como testemunho ocular verídico e infalível, capaz de controlar a tradição oral. Para ele, "o cinematógrafo não dá talvez a história integral, mas pelo menos o que ele fornece é incontestável e de uma verdade absoluta" (KORNIS, 1992, p. 240). Matuszewski atribuía esse valor apenas a produções documentárias, predominantes em sua época.

Anos mais tarde, ainda durante o período do cinema mudo, o debate entre os cineastas russos, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein, trouxe contribuições para a definição da natureza da imagem cinematográfica. Ambos entendiam que o filme é uma construção ligada ao seu tempo, porém divergiam quanto à veracidade do filme. Para Eisenstein, o filme seria criado a partir de sua montagem, e não poderia então ser visto como uma reprodução da realidade, seria através da linguagem da montagem que se poderia atingir o verdadeiro funcionamento da sociedade imbricado no filme. Apesar de concordar com Eisenstein sobre a representação da realidade a

partir do filme, Vertov só admitia no cinema documentário a capacidade de expressar a realidade. Essa discussão foi retomada por Marc Ferro na década de 1970, o qual argumentava que tanto o cinema de ficção quanto o cinema documentário devem ser objetos de uma análise cultural e social, refutando a ideia de que o documentário seria mais objetivo e retrataria fielmente a realidade (KORNIS, 1992, p. 241).

Foi somente a partir de 1960 que a discussão propriamente metodológica sobre a relação cinema-história passou a existir, tendo como ponto central a questão da natureza da imagem cinematográfica. Essa nova perspectiva aparece juntamente com a corrente histórica conhecida como *Nova História*, ligada a terceira geração da escola dos *Annales*. Foi no âmbito da *Nova História* que a história das mentalidades ganhou impulso maior, enriquecendo os estudos e as explicações das sociedades através de representações feitas pelo homem em determinados momentos históricos. A *Nova História* ampliou também o conteúdo do termo documento: há que tomar a palavra documento no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem ou qualquer outra maneira (KORNIS, 1992, p. 242).

Neste contexto de abertura da história para novos campos, o filme adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. O filme pode se tornar um documento para a pesquisa histórica na medida em que articula ao contexto histórico e social que o produz um conjunto de elementos intrínsecos à própria expressão cinematográfica. A partir dessa definição, o filme passa a ser visto como uma construção que, como tal, altera a realidade através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento.

Foi Marc Ferro, historiador da terceira geração da escola dos *Annales*, pertencente à *Nova História*, e suas reflexões sobre a relação cinema e história foram pioneiras e inseriram definitivamente o cinema como fonte para a história. Em seu artigo *O filme: uma contra análise da sociedade?* (FERRO, 1992) Ferro argumenta que o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois estaria livre de controle de qualquer instância de produção, até mesmo do Estado, no qual nem mesmo a censura conseguiria dominá-lo. O filme possuiria uma tensão própria, trazendo elementos que viabilizariam a análise da sociedade.

No entanto, as reflexões de Marc Ferro não são unânimes e devem ser criticadas. Eduardo Morettin, em seu artigo *O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro*, reserva

várias críticas à obra de Marc Ferro. Morettin não acredita que a análise das relações entre cinema e história possa ser elucidada a partir das dicotomias "aparente" - "latente", "visível" - "não visível" e "história" - "contra história". Ele acredita que o filme apresenta tensões próprias. Mas estas não devem ser pensadas de maneira dicotômica, tal como faces opostas da mesma moeda. Por outro lado, afirmar a possibilidade de recuperar o "não visível" através do "visível" é contraditória, tendo em vista que essa análise entende a obra cinematográfica como portadora de dois níveis de significado independente, perdendo de vista o caráter polissêmico da imagem (MORETTIN, 2007, p.42). Para Eduardo Morettin, as tensões internas de um filme vão além do jogo "história oficial" ou "contra história", da "manipulação" fílmica em oposição a uma "verdade" por trás do filme, como coloca Ferro. O mais importante é perceber a ambiguidade de uma imagem que nem sempre consegue apresentar uma leitura coerente e unívoca do fato histórico, mesmo quando é desejo de seus realizadores, como nos filmes históricos patrocinados pelo Estado (NAPOLITANO, 2005, p. 244).

Francisco Santiago Júnior é outro historiador que se baseia na tradição de Marc Ferro sobre a relação cinema e história. Segundo Santiago Júnior, o cinema despertou o interesse dos historiadores há muito tempo, mas foi com Marc Ferro que o filme conquistou o status de fonte primária. A partir disso, formaram-se duas tradições: a história do cinema *stricto sensu*, que toma o filme como objeto principal e o cinema como fim em si mesmo; e a *história a partir do cinema*, na qual o cinema é tomado como fonte para analisar a sociedade (SANTIAGO JÚNIOR, 2012, p. 153).

Michèle Lagny, historiadora francesa, propõe uma série de perguntas para os historiadores utilizarem efetivamente o cinema como fonte para pesquisa. "Quais são os objetivos que os historiadores podem se fixar em função das possibilidades que dissimulam esse tipo de fonte? O que testemunham o filme? O cinema pode servir para desenvolver uma história crítica?" (LAGNY, 2009, p. 101). E a pergunta inicial para o historiador que decide trabalhar com fontes fílmicas é: o que é que o cinema nos traz a mais de que os outros documentos? (LAGNY, 2009, p. 103.)

Lagny se baseia em muitos elementos da crítica documental proposta por Marc Ferro. Para ela, certos filmes examinados de maneira crítica, seja procurando dados autênticos, seja desmontando discursos enganadores, constituem uma rica fonte primária para a história permitindo confirmar, ou mesmo, modificar as análises provenientes de outras fontes. Se suas imagens não dizem grande coisa sobre a realidade dos fatos, elas testemunham, entretanto,

sobre a percepção que dela temos, ou que queremos ou mesmo podemos lhe dar, em um momento preciso, datado e localizado. Assim, um filme traz elementos essenciais para compreender as representações dos atores sociais e políticos de um país e momento histórico. É aí que reside a *contra análise* da sociedade nos moldes de Marc Ferro, de modo que a imagem fílmica escapa em boa parte a seus autores e mesmo a seus espectadores, onde os "lapsos", ou seja, as falhas no discurso dominante deixam brechas para análises do documento fílmico (LAGNY, 2009, p. 103).

Outro ponto que Lagny compactua com Marc Ferro é quanto a utilização de filmes ficcionais como documento histórico. Para a autora, o cinema de ficção é muito produtivo para refletir a noção de representação da mesma forma que apreende simultaneamente o peso do passado e a atração do novo na história. Ou seja, ele tende a encenar o que já aconteceu, pelo seu caráter conservador, mas não exclui a inovação e as novas tendências. No entanto, Lagny diz que se o cinema é pouco útil para capturar as rupturas, ele se torna competente quando se trata de compreender como estas se enraízam numa tradição e nas aspirações que a colocam em causa. Nesse sentido, o cinema se torna muito mais eficaz na análise do imaginário social, sobre as coerências sócio históricas e sobre as longas durações das representações (LAGNY, 2009, p. 105).

Em sua reflexão sobre filme-documento, Lagny alerta para o fato de o cinema ser antes de tudo espetáculo. Ele não foi concebido para ser documento histórico, foi feito em primeiro lugar para ser vendido e não para ser conservado em museus ou arquivos. No entanto, os filmes têm funções sociais e ocupam posições estanques de classificação reforçados pela televisão: jornais televisivos para informar, documentários para educar e ficção para distrair. Estas categorias se baseiam na ideia de que jornais e documentários são imagens tomadas do real, enquanto as ficções seriam histórias imaginadas e encenadas. No entanto, os filmes de ficção impõem questões contemporâneas, ou mesmo tentam testemunhar diretamente sobre discussões no presente. Em certos casos específicos, pode-se solicitar ao cinema de assumir um papel social ou político e lhe dar um efeito propagandístico e propagador de ideias. Para Michèle Lagny, a diferença entre o "cinema real" e o cinema de ficção é totalmente incerta: "os limites entre gêneros não são estanques e a ficção se inspira frequentemente no documentário e vice-versa" (LAGNY, 2009, p. 113).

Lagny entende também que o cinema tem um papel na construção da memória coletiva. Ela reconhece que a memória não é história, mas lembra que a história tem frequentemente

como função reconstruir "lugares de memória", para assegurar a identidade de grupos em via de deslocação, ou aquela dos sobreviventes dos massacres da história. Entre os monumentos memoriais", constata Lagny, o cinema desempenha um papel ainda mais essencial por ele próprio se encarregar de traduzir para a ficção aquilo que a memória oficial procura ocultar (LAGNY, 2009, p. 106). Este aspecto levantado por Lagny é abertamente percebido nas produções fílmicas sobre a Batalha do Álamo, mas com o objetivo de sustentar a memória oficial. O mito do Álamo é apreendido pelo cinema como um sacrifício heroico de homens que acreditavam na liberdade, tornando todo forte e também os filmes onde os 180 combatentes foram mortos em monumentos para lembrar desse sacrifício.

Assim como Marc Ferro afirma que as películas de reconstrução histórica são importantes, pois elas falam mais sobre a época que o filme foi produzido do que propriamente sobre o passado que elas querem resgatar, Lagny diz que este é o gênero de maior sucesso na indústria cinematográfica pelo fato de possibilitar a montagem de grandes espetáculos, com grande número de figurantes e efeitos especiais, e por apresentar um álibi educativo. Além disso, estes filmes apresentam um espaço para a reconstrução da memória e da identidade de determinados grupos, tendo em vista seu potencial propagador de lembranças (LAGNY, 2009, p. 114.).

O conflito do Álamo entra para a história americana como um exemplo de heroísmo e coragem de seus combatentes. Todos os rebeldes que defendiam o forte Álamo em 6 de março de 1836, data do último ataque das tropas mexicanas, foram mortos. Algumas controvérsias sobre a batalha se mantêm até hoje, como as circunstâncias da morte de Davy Crockett, um dos mais ilustres combatentes presentes no forte. A motivação inicial da pesquisa foi entender por que sustentar a memória de uma batalha que se perdeu? Relatos da época dizem que o ocorrido no Álamo comoveu o restante da população que estava em dúvida sobre a causa da Revolução do Texas e as tropas insurgentes venceram o exército mexicano em San Jacinto no dia 21 de abril daquele ano aos gritos de *remember the Alamo*. Isso faz com que uma experiência traumática se torne um exemplo de superação e auto sacrifício, transformando a memória e imaginário em torno desse mito em uma *Vitória dos vencidos*.

A dissertação foi dividida em três capítulos. O primeiro, intitulado *O Álamo segundo John Wayne*, trata da produção do filme, o período das filmagens e seu lançamento. Nele também é feita a análise do longa-metragem juntamente com a leitura do roteiro a fim de comparar trechos cortados das versões finais e contar com descrições de diálogos e cenas. Por

fim, este capítulo também trará um histórico da Batalha do Álamo e as questões que levaram ao conflito para tecer um comparativo entre o evento de fato e suas representações posteriores.

O segundo capítulo, *Política e identidade: O mito do Álamo e suas representações*, tem como objetivo discutir como os mitos da Batalha do Álamo ganham novas roupagens ao longo das décadas, dando destaque para o filme de John Wayne. Primeiramente iremos traçar considerações sobre John Wayne, seu envolvimento com questões políticas, sua militância anticomunista e sua visão patriótica da *América*. Em seguida iremos analisar a construção do arquétipo do homem pelos personagens de John Wayne em seus filmes dando ênfase em *O Álamo*. Por fim, serão apresentadas brevemente as demais versões fílmicas da Batalha do Álamo a título de comparação com a versão de John Wayne.

Por fim, no terceiro e último capítulo, *Wilderness, Fronteira e Destino Manifesto no cinema americano*, iremos discutir a questão do mito do Álamo e sua relação com outros mitos americanos, como o *Wilderness*, a fronteira de colonização oeste e o *Destino Manifesto*. Também iremos analisar a figura de David Crockett, no filme interpretado pelo próprio John Wayne, e sua relação com estes mitos e seu papel no Álamo.

## Capítulo 1: O Álamo segundo John Wayne

Neste capítulo iremos apresentar os aspectos técnicos da produção do filme *O Álamo* de 1960, principal material de análise da pesquisa em questão a fim de entender as motivações de John Wayne, diretor do filme, e o processo de produção. Acreditamos que entender estes aspectos facilite o leitor a compreender todos os elementos que envolvem este filme e o imaginário que envolvem ele e a Batalha do Álamo.

### 1.1) A Produção de *O Álamo*, de John Wayne.

O filme *O Álamo* dirigido, produzido e estrelado por John Wayne em 1960 é uma das várias versões para o cinema do conflito que levou à independência do hoje estado americano do Texas. Porém Wayne acreditava que a sua versão do conflito era algo totalmente diferente das demais já filmadas ao longo das décadas. Para ele, o Álamo representava a história de homens que sacrificaram suas vidas em nome de algo maior, a liberdade, e nenhuma das versões anteriores teriam conseguido representar com grandiosidade este trecho da história americana.

A história da independência do Texas era a certa para John Wayne expressar o que ele entendia como as maiores qualidades dos Estados Unidos:

"Eu sempre me inspirei por esta história (do Álamo) porque não conheço nenhum outro momento da história Americana que sustenta tanta coragem. É a coragem desses homens que me move. Desde então homens - e mulheres - tem mostrado muitos grandes atos de coragem em face a adversidades. Mas para mim o momento que mais define quando os homens colocaram suas vidas em detrimento das demais, foi quando Travis diz a todos os voluntários que estão em seus cavalos prontos para partir do Álamo que eles sabem que não podem vencer e que eles podem partir sem medo de críticas ou vergonha. E todos esses voluntários descem de seus cavalos e ficam atrás de Travis. Esta é uma história para todo o mundo, mas uma história especial para os americanos" (MUNN, 2001, p. 216)<sup>6</sup>.

John Wayne sonhou por anos em fazer sua própria versão do conflito. Em uma de suas últimas entrevistas, Wayne disse que a primeira vez que pensou em fazer um filme sobre a Batalha do Álamo foi em 1945, na mesma época que considerou em abrir sua produtora, a *Batjac Productions*, mas apenas em meados dos anos 1950 que as ideias começaram a tomar corpo. Wayne encomendou uma versão inicial do roteiro para Jimmy Grant, roteirista que já

---

<sup>6</sup> Tradução minha.



tinha trabalhado com ele em diversos filmes como *Iwo Jima – O Portal da Glória* (SANDS OF IWO JIMA, 1949), *Aventura Perigosa* (BIG JIM MCLAIN, 1952) e *Hondo – Caminhos Ásperos* (HONDO, 1953). Em 1953, ambos viajaram para o Texas para levantar material sobre a Batalha.

No início dos anos 1950, Wayne estava sob contrato da *Republic Studios*, dirigida por Robert Yates. A ideia seria filmar *O Álamo* no Panamá, onde os custos de produção ficariam menores. Wayne levou a ideia para Yates e pediu 3 milhões de dólares como orçamento inicial do filme, que acabou recusando alegando ser um valor absurdo para uma única produção. Sem acordo Wayne deixou a *Republic* com o objetivo de filmar sua versão dos "13 dias de glória", no entanto o roteiro escrito por Jimmy Grant legalmente pertencia a Yates pois foi escrito enquanto Grant trabalhava para seu estúdio. Anos depois, a *Republic* reescreveu este roteiro e filmou sua versão do Álamo sem John Wayne com o título de *A última Barricada* (THE LAST COMMAND, 1955), filme que coloca Jim Bowie, interpretado por Sterling Hayden, como protagonista da Batalha do Álamo.

Voltando à estaca zero, Wayne foi atrás dos maiores estúdios de Hollywood para poder concretizar seu sonho de filmar sua versão da Batalha do Álamo. A maioria, como a Warner Bros. aceitariam financiar a produção se John Ford dirigisse o filme e John Wayne protagonizasse, coisas que ele não cogitava:

Eu fui a todos os estúdios da cidade, tentei ligações pedindo favores, lembrei os estúdios o quanto de dinheiro rendi a eles, mas eles recusaram a ideia ao menos que John Ford dirigisse. Mas este era o *meu sonho*. Eu não queria que ninguém além de mim dirigisse este filme - nem mesmo meu grande amigo Jack Ford. (MUNN, 2001, p. 203).

Em 1956, ele assinou um acordo para diversos filmes com a *United Artists*, que aceitou distribuir *O Álamo* e investir 2,5 milhões na produção, mas em contrapartida, a produtora de Wayne, a *Batjac Production*, deveria investir entre 1,5 e 2,5 milhões no filme e Wayne deveria estrelá-lo. Inicialmente Duke, como era conhecido entre os amigos mais próximos, queria interpretar Sam Houston, líder das tropas texanas, mas que não participou diretamente da Batalha do Álamo, assim ele teria mais tempo para se dedicar a direção. Mas a *United Artists* não aceitaria menos do que um papel grande para Wayne, então ele aceitou interpretar o papel do tennesiano e herói de fronteira Davy Crockett.

Wayne calculou um custo em torno de 7,5 milhões de dólares para a produção do filme (valor que foi quase dobrado no final das filmagens). No acordo com a *United Artists*, ele se comprometeu a terminar de levantar o restante do valor. Wayne sabia que um filme sobre o maior evento da história do Texas seria bem recebido por investidores texanos e foi atrás do então governador do estado, Price Daniel<sup>7</sup>, que o colocou em contato com os principais empresários texanos. Duke levou seu projeto de filmar uma nova versão da Batalha do Álamo fora do Texas para diminuir os gastos de produção, mas os investidores não aceitaram a ideia de filmar o maior evento da história texana em terras que não fossem texanas. Dessa forma, Wayne mudou seus planos e partiu em busca de um local adequado no Texas para as filmagens.

Ainda na tentativa de economizar na produção, Wayne considerou utilizar o mesmo set das filmagens de *The Last Command*, construído pela *Republic Studios*. No entanto, depois de uma visita ao lugar, Duke achou que ele era pequeno demais para seu filme. Mas foi quando ele entrou em contato com James T. Shahan, proprietário de um grande rancho nas redondezas da cidade texana de Brackttville, que Wayne teve a ideia de construir um set a partir do zero.

A construção do novo *set* durou de setembro de 1957 até fevereiro de 1958, ocupando 400 acres de terra. Wayne contratou Al Ybarra<sup>8</sup>, que já tinha trabalhado com John Ford em *The Fugitives* (1947), como seu diretor de arte. A fachada da réplica do Álamo foi construída em pedra reproduzindo a escala real, enquanto que os demais componentes foram construídos com 75% do tamanho original. Já a reconstrução da cidade de San Antonio não foi acurada. Enquanto as cidades mexicanas do século XIX eram construídas em volta de praças, a reprodução seguiu o modelo de uma cidade convencional do velho oeste americano, com ruas paralelas.

Enquanto a réplica do Álamo era construída, Wayne estava em Hollywood em busca do elenco para as filmagens. Duke foi atrás de jovens atores com carreiras sólidas, como Laurence Harvey, ator inglês que já tinha uma nomeação ao Oscar de melhor ator pelo filme *Room at the Top*. Richard Windmark, que tinha sido nominado ao Oscar de melhor ator coadjuvante por seu trabalho em *Kiss of Death*, aceitou interpretar Jim Bowie<sup>9</sup>. Wayne ainda contratou Frankie Avalon, uma jovem estrela em ascensão para atrair o público jovem. Os demais papéis foram

---

<sup>7</sup> Price Daniel foi o 38º governador do Texas, entre 1957 e 1963. Seu partido era o Democrata.

<sup>8</sup> Alfredo Ybarra trabalhou como diretor de arte em diversos filmes como *The High and the Might* (1954), *The Comancheros* (1961) e *Bloody Alley* (1955).

<sup>9</sup> De fato, John Wayne tinha em mente Charlton Heston, que trabalhou em *Ben-Hur* e *The Planet of the Apes*, para o papel de Jim Bowie. No entanto, o ator recusou o papel, e quando foi perguntado se o motivo seria por John Wayne dirigir o filme, ele respondeu: "talvez seja isso".

ocupados por atores amigos de Duke e familiares, como seus filhos Patrick Wayne no papel de James Butler e Aissa Wayne como filha do Capitão Dickenson. Para o papel da donzela e par romântico de Wayne no filme, ele contratou Linda Cristal, atriz argentina com certa fama no México, mas desconhecida em Hollywood. A escolha dos atores deixa claro que *O Álamo* era um projeto particular de John Wayne, quase familiar.

Com o fim da construção do *set* e a escolha dos atores, estava tudo pronto para se iniciar as filmagens, marcadas para o dia 9 de setembro de 1959. Após a benção do padre Peter Rogers, os trabalhos se iniciaram às 8 horas da manhã. Não demorou muito para os problemas surgirem, desde dificuldades com a iluminação, causadas pelo fato das paredes e muros da missão não serem móveis, até problemas com Wayne que ficava murmurando as falas de outros atores enquanto estava em cena. Mas o principal problema foi a chegada de John Ford ao set sem ser convidado. Ele acreditava que poderia ajudar na direção ou até mesmo dirigir completamente o filme, algo que Wayne não aceitaria em hipótese alguma. Para manter Ford ocupado, Wayne o entregou alguns atores que não tinham filmagens escaladas. William Clothier, diretor de fotografia do filme, lembra que algumas tomadas de Ford foram utilizadas no filme, mas que a grande maioria foi descartada:

John Ford filmou muita coisa, a maior parte cenas grandiosas, mas descartáveis. Tudo porque Wayne não queria aborrecê-lo. Há um ou dois momentos no filme que foram dirigidos por Ford [...]. Mas a maioria não foi utilizada e isso o deixou furioso com Duke. Por muito tempo ele ficou aborrecido com Duke (MUNN, 2001, p. 213)<sup>10</sup>.

Wayne e Clothier discutiram muito sobre o equipamento de filmagem e a forma que seria rodado. Wayne queria seu filme em *Cinerama*, um processo de filmagem para telas *widescreen*, onde há a projeção simultânea de três projetores de 35 mm em uma tela curva de 146°. O problema, segundo Clothier, era que poucos cinemas nos Estados Unidos tinham a estrutura necessária, como a tela curva, para exibir películas filmadas em *Cinerama*. Então ele sugeriu que as filmagens fossem em *Todd-AO*, equipamento criado por Michael Todd, que também poderia ser exibido em telas curvas como as películas em *Cinerama*, mas a película era filmada em rolo de 70 mm, o que possibilitava que cinemas com projetores daquela metragem exibissem o filme sem problema.

---

<sup>10</sup> Tradução minha.

As filmagens duraram até 15 de dezembro de 1959. Wayne tinha filmado 170 mil metros de filme e perdido nove quilos desde seu início. Alguns dublês ainda filmavam as últimas cenas da batalha final quando Wayne e sua equipe partiram para a pós-produção. O resultado foi uma montagem inicial com 200 minutos e um dos maiores orçamentos já vistos em Hollywood até então.

Para a publicidade, Wayne contratou Russel Birdwell, um publicitário texano que tinha trabalhado na divulgação de *E o Vento Levou* (1938). A divulgação do filme começou no verão de 1960 com um orçamento de 152 mil dólares para atingir os principais veículos de comunicação. Birdwell vendeu *O Álamo* como o maior filme épico já feito até então. Ele não era apenas mais um filme sobre história, ele era "um documento fílmico inspirador sobre o maior evento, talvez, desde a crucificação de Cristo..." (ROBERTS; OLSON, 2001, p. 271). A estratégia publicitária de Birdwell ia diretamente de encontro do que John Wayne entendia que era seu filme. Para eles, se tratava dos Estados Unidos, da história de homens corajosos que se sacrificaram em nome da liberdade:

"Eu quero lembrar os amantes da liberdade do mundo que não muito tempo atrás houve homens e mulheres na América que tiveram coragem para se levantar e lutar por coisas que eles acreditavam... Estas pessoas do Álamo entenderam que para viver com dignidade, um homem deve estar preparado para morrer com dignidade."<sup>11</sup> (ROBERTS; OLSON, 2001, p. 272).

Birdwell utilizou de todo seu conhecimento e contatos para divulgar o filme. Ele dizia que um publicitário competente com dinheiro poderia comprar o espaço publicitário em qualquer revista para anunciar um filme, mas o excelente publicitário tornaria o filme notícia e assim criar novos espaços para sua divulgação. Birdwell se reuniu com o governador do Texas Price Daniel para declarar o *Alamo Day* em 6 de março de 1960, além de se reunir com a *Daughter of the Republic of Texas*<sup>12</sup> para homenagear Wayne e sua iniciativa de lembrar o Álamo.

Mas a propaganda que mais chamou atenção para o filme de Wayne foi a veiculada na revista *Life* de 4 de julho de 1960. Não coincidentemente no dia da proclamação de independência dos EUA, um anúncio do filme estampava duas páginas da revista com a frase "não há escritores fantasmas no Álamo". O anúncio fazia uma crítica ao então pré-candidato à

---

<sup>11</sup> Tradução minha.

<sup>12</sup> A *Daughter of the Republic of Texas* é uma organização fundada em 1871 com o objetivo de perpetuar a memória do conflito de independência do Texas. Para mais: <http://www.drinfo.org/about-drt/about>

presidência nas eleições de 1960 John F. Kennedy que teria seu premiado livro, *Profiles in Courage*, sido escrito por um *ghostwriter*, ou seja, escrito por outra pessoa, no caso Theodore Sorensen, mas sem os devidos créditos:

"Em breve, os dois grandes partidos políticos dos Estados Unidos irão nomear seus candidatos a presidência. Um desses homens será ordenado a grandes deveres na Casa Branca[...] um homem que colocará novamente a América no caminho da segurança e crescimento [...] em resumo, um homem... Não há escritores fantasmas no Álamo. Apenas homens"<sup>13</sup> (ROBERTS; OLSON, 2001, p. 256).



Figura 1 - Anúncio do filme *O Álamo* na revista americana *Life* de 4 de julho de 1960.

A Premier de *O Álamo* ocorreu dia 24 de outubro de 1960 em San Antônio, Texas. Contou com a presença de todo o elenco, orquestra executando a trilha sonora original do filme, composta por Dimitri Tiomkin, presença de fuzileiros navais que marcharam por San Antonio, além de um grande bolo com o formato do Álamo.

No entanto, a campanha publicitária de Birdwell não garantiu o sucesso comercial de *O Álamo*. O filme não foi um sucesso de bilheteria muito menos de crítica. Planejado para custar 5 milhões de dólares, o filme acabou ultrapassando os 12 milhões em seu final. O seu primeiro ano de circulação arrecadou menos de 7 milhões de dólares e até 1967 faltava 2 milhões para a United Artists, que comprou integralmente os direitos do filme, fechar as contas da produção. (EYMAN, 2014)

<sup>13</sup> Tradução minha.

As críticas rechaçaram o filme por completo. Bosley Crowther escreveu para o *The New York Times*: "Suas cenas de ação são vívidas, mas seus diálogos são longos e sem graça". O *Variety* foi pelo mesmo caminho: "o filme possui muitos diálogos... na produção direção e montagem, Wayne deveria ter utilizado um pouco mais dos seus conhecimentos". O *The New Yorker* escreveu: "transformando um esplêndido capítulo da nossa história em uma tolice absurda... Nada em *O Álamo* é sério... Nada é verdade... [Isso] é uma versão distorcida e vulgarizada" (THE NEW YORKER, 1960 apud ROBERTS; OLSON, 1995, p. 45-46). O *Newsweek* também foi duro: "o lugar na história ocupado [pelo Álamo] será de maior filme B já feito... B de banal"<sup>14</sup> (NEWSWEEK, 1960 apud ROBERTS; OLSON, 1995, p. 46). A crítica mexicana também reprovou o filme. Armando del Moral, escrevendo para o diário *Esto* em 28 de outubro de 1960, reconhece o afeto pelo México demonstrado ao longo de todo o filme, mas reserva severas críticas<sup>15</sup> quanto à reconstrução histórica:

"A história, se não escrita com valentia, claridade de propósito e nobreza, não serve para esclarecer as mentes humanas e *O Álamo*, que é uma página da história em cores, foi escrita com o ideal de não ofender a ninguém, talvez pensando entreter ou justificar, resultando em um filme vistoso, que muitos prefeririam não ver, mas verão, para poder julgar."<sup>16</sup> (RIERA, 1989, p. 200.)

Wayne encarava a produção de *O Álamo* como um marco na história do cinema e das produções do Álamo, algo que deveria ser lembrado por décadas e tocar os corações e mentes dos americanos, que olhariam para o seu filme e lembrariam de todos sacrifício e luta que os 180 combatentes do forte Álamo dispenderam em nome de um bem maior que suas vidas.

## 1.2) Análise Fílmica.

O enredo do filme será apresentado a partir da análise do roteiro dialogando com a análise fílmica. Vale ressaltar que a versão final de *O Álamo* sofreu cortes em relação ao roteiro original de aproximadamente 30 minutos e aqui faremos os apontamentos sobre as versões.

O filme inicia com um narrador apresentando o contexto da insurreição dos texanos e apresentando a condição da província mexicana, sob domínio do General Antonio de Lopes Santa Anna:

---

<sup>14</sup> Tradução minha.

<sup>15</sup> Apesar de todas as críticas, *O Álamo* conseguiu sete indicações para o Oscar. São elas: melhor filme, melhor ator coadjuvante para Chill Wills, melhor fotografia, melhor montagem, melhor trilha sonora, melhor canção original e melhor mixagem de som, o qual ganhou.

<sup>16</sup> Tradução minha.

"No ano de 1836, o Texas, que já esteve sobre várias bandeiras, estava sob domínio do México. Apesar de ser constituído por colonizadores de vários países e de todo os Estados Unidos, todos eram considerados cidadãos mexicanos. Generalíssimo Santa Anna, estava seguindo ao norte em sua direção, massacrando todos que se opusessem a seu reino tirânico. Eles enfrentaram a decisão que todos homens em todas as eras enfrentaram... a eterna escolha entre subjugar-se a opressão, ou resistir (THE ALAMO, 1960, 2 min).

Nesta breve introdução já é apresentado os motivos da Revolução do Texas, defendido pelo filme como uma luta legítima em nome da liberdade contra a tirania. Não se apresenta um motivo profundo para a marcha de Santa Anna, apenas um ímpeto tirânico, colocando-o como vilão em detrimento da defesa legítima dos colonos texanos.

A cena seguinte mostra a cavalaria do exército do Texas liderada por Sam Houston (Richard Boone) chegando a San Antonio de Béxar. Lá eles encontram William Travis (Laurence Harvey), Capitão Dickinson (Ken Curtis) e seus homens<sup>17</sup>. Após tornar Travis Coronel e líder das tropas de Béxar, Sam Houston alerta ao fato de não haver tropas no Texas, "apenas bons amigos e homens dispostos". Então ele ordena que William Travis comande as tropas que estão em San Antonio e impeça o avanço das tropas de Santa Anna até Houston conseguir montar um exército. Neste momento, o coronel Neill (Bill Daniel) questiona Houston sobre a liderança entregue a Travis. Ele lembra que Bowie lidera cem voluntários, enquanto Travis comanda menos de 30 homens. Travis deseja discutir a questão com Houston, que ordena que todos saiam da sala:

Sam Houston: Sr. Travis, você quer discutir comigo sobre Jim Bowie?

Travis: Não tenho queixas, senhor.

Houston: É claro que ele tirou esta cidade do General Cós<sup>18</sup>, lutou uma batalha, e agora está bêbado. Isso me parece natural. Ou talvez questione algo além da bebedeira de Bowie. Vai me dizer que é dono de muitas terras por aqui? Que está casado com uma aristocrata mexicana?

Travis: Sim, senhor.

---

<sup>17</sup> Jim Bowie também estava em San Antonio no momento, mas pelas palavras de James Bonhan (Patrick Wayne), ele estaria "indisposto" no momento da chegada de Houston. Em outra cena, após Sam Houston e seus homens partirem do vilarejo, Jim Bowie, em seu quarto acorda encontra Jethro (Jester Hairston), seu escravo, e após saber da visita de Houston, se lamenta por não o ter visto.

<sup>18</sup> A batalha em questão foi o cerco a Béxar promovido pelo General Martín Perfecto de Cós, cunhado de Santa Anna. A vitória dos rebeldes texanos obrigou Santa Anna a se direcionar para o norte, a caminho do Álamo.

Houston: Sr. Travis, confiaria minha vida a Jim Bowie. Mais que isso, confiaria a vida dos meus familiares. E mais do que isso, eu confiaria a vida do Texas (THE ALAMO, 1960, 6 min).

Neste trecho já é apresentado uma das disputas presentes no filme, o comando do Álamo entre Travis e Bowie. Enquanto o segundo se apresenta como uma figura que tem o apreço de seus homens, apesar de ter se tornado um mexicano, Travis é visto pelos homens do Álamo como uma pessoa arrogante e pedante, muito distante dos demais. No entanto, na continuação do diálogo, Sam Houston diz a Travis que não gosta dele, mas que também o confiaria o destino do Texas. Este diálogo, além de apresentar a disputa, também funciona para apresentar ao público que os homens do Álamo, principalmente seus líderes, são homens honrados e dignos do dever que foram encarregados.

O filme segue com a chegada das tropas de voluntários liderados por Jim Bowie ao forte Álamo. Neste momento vemos William Travis e seus homens que já se encontravam na velha missão içando um canhão<sup>19</sup> para o topo da capela. Travis também ordena a "preparação da cerimônia da bandeira", onde foi hasteada uma bandeira com três listras, verde, branca e vermelha, com os números 1824 ao centro. Esta bandeira ficou conhecida como a *Alamo Flag*, bandeira adotada pelos defensores do Álamo em alusão a luta pela constituição do México de 1824.

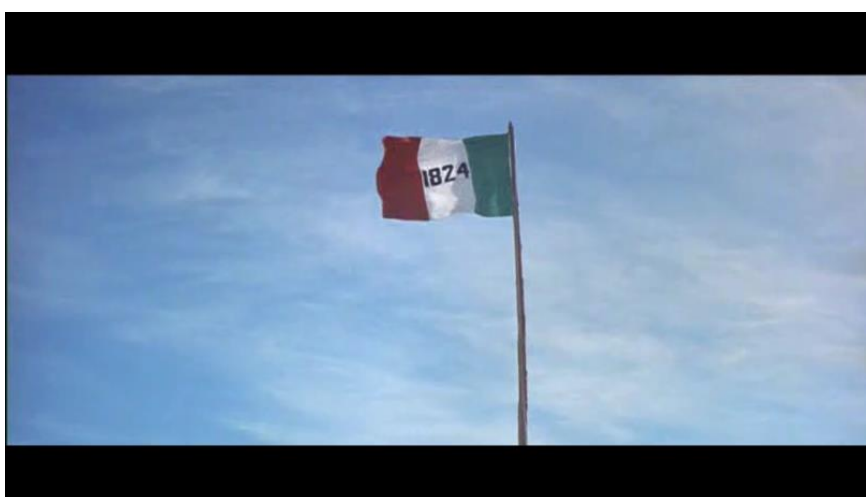


Figura 2 - Alamo Flag tremulando após ser içada na missão (THE ALAMO, 1960, cap 4, 12 min)

---

<sup>19</sup> Estes seriam os canhões saqueados das tropas de Cós após sua derrota em Béxar.



Enquanto as forças texanas se concentram em fortificar a missão do Álamo, três *tejanos*<sup>20</sup> (texanos de origem mexicana) chegam ao forte. Dentre eles está Seguin (Joseph Calleia), no filme prefeito de San Antonio. Seguin<sup>21</sup> vai ao Álamo para levar informações sobre a movimentação do exército de Santa Anna, que teria cruzado a região de Baja Diablo com mais de 5 mil homens armados<sup>22</sup>. Juan Nepomuceno Seguin (1806 – 1890) foi um dos *tejanos* que lutaram ao lado dos anglo-americanos na Revolução do Texas, e como tantos outros sua participação no conflito é diminuída por Wayne. Seguin aparece em poucos momentos do filme, em outros sua participação é cortada em relação ao corte final da película. Isso evidencia o destaque que Wayne dá para as populações *tejanas* na luta contra Santa Anna, algo completamente secundário.

A cena seguinte mostra a chegada do grupo de tennesseeanos liderados por David Crockett (John Wayne) a cidade de San Antonio. Parson (Hank Worden) e o jovem Smitty (Frankie Avalon), que foram à frente do grupo, ficaram encarregados de enviar um sinal com um tiro de espingarda quando encontrassem o vilarejo. Neste momento Parson pega uma Bíblia e é questionado por Smitty:

Smitty: São tantas as vezes que o senhor para e agradece. Eu não entendo pelo o quê agradece ao Senhor. Não tem nada especial.

Parson: Agradeço pela hora e pelo lugar.

Smitty: A hora e o lugar?

Parson: A hora de viver e o lugar de morrer, é tudo que temos. Nada mais (THE ALAMO, 1960, 20 min).

A prece de Parson tem um tom providencialista, quase prevendo o que ele e seus companheiros iriam encontrar no Álamo, o lugar onde eles iriam morrer e a hora onde eles deveriam estar mais vivos que nunca.

---

<sup>20</sup> Por *tejanos* entendemos os habitantes do Texas antes da chegada dos anglo-americanos, ou seja, a população de origem mexicana. Para as populações pós-colonização iniciada em 1833 definimos como texanos em si.

<sup>21</sup> Há um filme para a televisão que explora a participação de Seguin na Batalha do Álamo. *Seguin* (1982) foi originalmente produzido como um episódio de 60 minutos para a série *American Playhouse*, do canal público norte-americano *Public Broadcasting Service* (PBS). O filme é um documentário ficcional baseado na vida do revolucionário tejano e aborda os dez anos entre a Revolução do Texas e a Guerra Mexicano-Americana. Apesar de controverso, o filme e seu diretor, Jesús Treviño, se inserem no movimento chamado *chicanismo*, um movimento que surgiu nos EUA durante os anos 1970 para dar mais visibilidade à cultura mexicana nos Estados Unidos.

<sup>22</sup> Travis se mostra reticente perante a informação trazida por Seguin, alegando que não se pode confiar no que "alguns índios disseram para alguns vaqueiros", demonstrando sua arrogância. Enquanto Jim Bowie se mostra preocupado com a informação trazida pelo tejano. Na cena seguinte, em conversa com o Capitão Dickinson, Travis explica que não podia permitir que seus homens soubessem "quão fraco somos e quão forte é o inimigo", por entender que aqueles homens não haviam por que arriscar suas vidas nesta guerra, ao contrário de Bowie que tinha "muito a perder no México".

Após Smitty dar o sinal com sua espingarda e todos os tenessianos os encontrarem, eles se dirigem a cantina do vilarejo para celebrar sua chegada. Neste momento Travis e seus homens também se dirigem ao vilarejo com o objetivo de encontrar Crockett. Travis pede permissão para conversar com seus homens sobre a luta contra Santa Anna. Os tenessianos parecem indisciplinados e rudes, com suas bebedeiras e jogos de demonstração de força<sup>23</sup>, em contraste com William Travis que sempre se mostra polido, com roupas bem alinhadas e focado na causa da Revolução. No entanto, David Crockett demonstra que tem conhecimento de tudo que está acontecendo no Texas e confronta Travis o questionando se ele pede ajuda para acabar com o sofrimento das pessoas que lá estão ou que "Steve Austin, Houston e ele mesmo planejam declarar uma república?". Travis se espanta por não saber que este assunto era de domínio público e Crockett diz que de fato não é até Austin decidir quem está do lado certo. E continua:

República. Gosto do som da palavra. Significa que a gente pode ser livre pra ir e vir, comprar e vender, ser bêbado ou sóbrio, como quiser ser. Algumas palavras lhe tocam. República é uma dessas palavras que dá um nó na garganta. O mesmo quando um homem vê os primeiros passos de seu bebê... ou suas primeiras palavras... sua primeira palavra como um homem. Algumas palavras deixam seu coração quente. República é uma dessas palavras (THE ALAMO, 1960, 30 min).

Após este monólogo, William Travis conclui duas coisas sobre Crockett. A primeira é que ele adota um estilo rude e "interiorano" para disfarçar sua sagacidade. E a segunda é que Crockett levou seus companheiros ao Texas para auxiliar na causa texana, algo que não os fora revelado, acreditando que tinha se dirigido ao México apenas para "caçar e beber".

A visão política de John Wayne sempre foi uma de suas marcas e fica evidente em *O Álamo*. Wayne foi membro e presidente da *Motion Pictures Alliance*<sup>24</sup>, apoiou campanhas presidenciais de Dwight Eisenhower (1890 – 1969) e Richard Nixon (1913 – 1994) e em diversas entrevistas expressou seu amor pelos Estados Unidos e seu sistema republicano, assim como sua aversão ao comunismo. Em uma entrevista a Louella Parson, colunista de filmes, Duke afirmou:

“Estes são tempos perigosos. Os olhos do mundo estão sobre nós. Nós podemos vender a América a países ameaçados pelo Comunismo. Nosso filme é

---

<sup>23</sup> Enquanto Travis e Crockett tentam conversar são interrompidos por um dos tenessianos que desafiou Davy para um jogo de força, uma brincadeira do Tennessee como ele mesmo diz, no qual Crockett o teria vencido por 38 vezes.

<sup>24</sup> Organização formada em 1944 por artistas e diretores de Hollywood para combater a suposta infiltração comunista na indústria cinematográfica dos Estados Unidos.

importante também para os americanos que deveriam apreciar a luta de nossos ancestrais pela preciosa liberdade que nós desfrutamos”<sup>25</sup> (ROBERTS; OLSON, 1995, p. 471).

Após a comemoração na Cantina de San Antonio, Crockett sai para dar uma volta pelo vilarejo quando encontra a bela Graciela Carmela Maria de Lopez y Béxar, a Flaca (Linda Cristal), uma viúva proprietária de terras que pertence a uma família influente de Potosí. Ela estava de malas prontas para sair de San Antonio, quando foi impedida por Emil Sand (Wesley Lau), um anglo-americano que se aliou condicionalmente a Santa Anna para conseguir mais terras com uma eventual vitória do governo mexicano. Sand espera que Flaca se case com ele para ter acesso às terras de sua família<sup>26</sup>. Percebendo o desagrado da moça, Crockett se dispõe a ajudá-la a se afastar de Sand, no entanto ela recusa sua ajuda dizendo que nenhum gringo poderia ajudá-la<sup>27</sup>.

Emil Sand prepara uma emboscada para David Crockett nas ruas de San Antonio quando Jim Bowie chega com seu cavalo e auxilia Crockett. Bowie cuida de dois homens quando Crockett chega a ele, retira sua faca da bainha e nocauteia um dos homens com ela. Por conta da faca, a mítica *Bowie Knife*<sup>28</sup>, Crockett o reconhece e se apresenta. Ambos são figuras muito conhecidas na fronteira, com histórias e reputações que os precedem.

---

<sup>25</sup> Tradução minha.

<sup>26</sup> Após a morte de seu marido, pai e quatro irmãos, Flaca perdeu as terras de sua família e apenas se casando com Emil Sand ela poderia reaver seu controle. Sand diz que se casar com ele é a única saída lógica, por ele ter a aprovação de Santa Anna e se ele for derrotado, a aprovação de seus sucessores. A figura de Emil Sand pode ser entendida como um *mea culpa* de John Wayne ao representar os anglo-americanos especuladores que apenas se interessavam pelas terras texanas, principal motivo que os atraíam para a província.

<sup>27</sup> Durante este diálogo, Flaca questiona Crockett se ele estaria disposto a ajudá-la apenas pelo fato dela ser jovem e viúva ou a ajudaria mesmo se tivesse 60 anos e enrugada. Após um momento de silêncio ela se desculpa e conclui que mesmo se tivesse 60 anos e rugas ele a ajudaria, percebendo sua boa índole.

<sup>28</sup> Faca que teria sido utilizada na mítica luta de Sandbar, onde Jim Bowie ficou amplamente conhecido por suas habilidades com facas.



*Figura 3 - Davy Crockett admirando a Bowie Knife enquanto Jim Bowie segura um dos homens de Sand (THE ALAMO, 1960, cap. 10, 43 min)*

Ambos seguem para a cantina, onde os texanos estão dormindo. Lá David Crockett e Jim Bowie bebem e conversam sobre a vida no México. Bowie diz que não planejou se mudar para sul, mas se encantou com o lugar e decidiu ficar:

Crockett: Me parece que você gostou [do México].

Bowie: Davy, se você conhecesse o México! É lindo.

Crockett: Eu achei que fosse um deserto na maior parte.

Bowie: A maioria dos nortistas pensam assim. Mas não é. Grandes vales entre grandes montanhas. Tudo o que um homem pudesse desejar no interior para se olhar ou para se plantar. Mas o mais importante são as pessoas, Davy... Eles têm... É difícil de explicar, eles têm coragem e dignidade. Não temem a morte. Mas o mais importante é que não tem medo de viver. O agora é importante para eles, não o dinheiro que o amanhã possa trazer. Acredito que os yankees achem isso preguiçoso. Eu, acho que é uma forma de viver<sup>29</sup> (THE ALAMO, 1960, 45 min).

Apesar de ser uma história sobre o heroísmo americano, Wayne queria produzir uma versão aceitável tanto para americanos quanto para mexicanos<sup>30</sup>, chegando a considerar filmá-

<sup>29</sup> Após este diálogo, Flaca procura Crockett para o informar sobre movimentações suspeitas na igreja do vilarejo. Ela acredita que Emil Sand tenha escondido seu carregamento de pólvora lá para não o entregar a William Travis. Crockett e Bowie reúnem alguns homens e vão verificar a igreja, onde encontram uma grande quantidade de armas e pólvoras. Na versão sem cortes Sand aparece na saída da Igreja com uma pistola e confronta Crockett e seus homens. Emil Sand é morto por Crockett com a faca de Jim Bowie. Em seguida Crockett vai até o quarto de Flaca e a informa que Sand está morto e ela, mesmo não tendo nenhum apreço por ele, chora sua morte. Neste trecho há uma incoerência entre a primeira versão do filme, sem cortes, a versão final, com cortes. Nesta cena, Crockett pergunta o nome completo de Flaca, que o informa, e na manhã seguinte, cena presente na versão com cortes, ambos se encontram novamente e ele fala seu nome completo e a moça diz "Meu deus, você lembra dele todo?", o que cria uma confusão para o espectador, pois nunca é revelado o verdadeiro nome dela na versão final do filme.

<sup>30</sup> O historiador Emilio Garcia Riera, identificou mais de 3 mil filmes internacionais que tratam do México ou mexicanos, em sua maioria produções norte-americanas. No entanto, os mexicanos são representados como inimigos cruéis e ineptos nos primeiros filmes de Hollywood, imagem popularizada através das novelas de dez centavos, que solidificaram uma fórmula de êxito, o triunfo do cowboy americano que derrotava as ameaças

lo ao sul da fronteira. Ao longo do filme, Wayne e Grant tentam passar uma imagem positiva do México e seu povo tecendo elogios a sua natureza e essência daqueles que lá vivem, como veremos adiante. No entanto este esforço se mostrou irrelevante ao apresentar a Batalha do Álamo como um conflito entre anglo-americanos e mexicanos, dando pouca importância a mexicanos que acreditavam na causa texana e também morreram no Álamo. Para Barry Grant:

“O Álamo evoca puramente o domínio da ideologia estadunidense no cinema, com a crença na destruição total do inimigo e o sacrifício (incluindo o auto sacrifício), na defesa de instituições retrogradadas (incluindo a escravidão). Família, religião, a figura de autoridade masculina carismática, direito a propriedade e o militarismo são todos ameaçados pelo inimigo racialmente diferente.”<sup>31</sup> (GRANT, 2008, p. 43).

O filme segue com tomadas das tropas mexicanas se movimentando em direção ao norte, com milhares de soldados e cavalaria. A imagem das tropas de Santa Anna é sobreposta por imagens de famílias de camponeses passando por San Antonio com seus pertences como se estivessem fugindo. A montagem desse trecho passa a impressão de que os mexicanos estariam fugindo das tropas do próprio país<sup>32</sup>.



Figura 4 e 5 - Movimentação das tropas de Santa Anna e a fuga dos camponeses mexicanos (*THE ALAMO*, 1960, cap 12, 52 min)

Álamo. Chegando a missão, Travis convida ele e Bowie para uma conversa, diz que há boatos de que o coronel Fannin, que batalhava em Goliad, tinha conseguido reunir quase mil homens que estariam prontos para chegarem ao Álamo no início da semana. Bowie contesta a informação e Travis diz que eles não podem admitir dúvida na frente dos soldados e sugere que

---

sempre presentes na fronteira, o mexicano e o índio. Algo que começou a mudar a partir da década de 1950, em filmes como *Viva Zapata* (1952), material de estudo para a dissertação de Andréa Helena Puydinger De Fazio, intitulada *Cultura, Política e Representações do México no Cinema Norte-Americano: Viva Zapata! de Elia Kazan* (DE FAZIO, 201).

<sup>31</sup> Tradução minha.

<sup>32</sup> Mais adiante, Crockett se encontra com Flaca que o apresenta a Seguin, prefeito de San Antonio, e comenta sobre a movimentação na cidade "as pessoas correm como ovelhas que pressentem lobos".

mintam para eles sobre a quantidade de homens que estão vindo auxiliá-los. O ponto de Bowie é que não há motivos para arriscar defender o Álamo e sugere que eles deveriam atear fogo em San Antonio de Béxar e na missão e partir para o norte. Travis acredita que esta atitude enfureceria ainda mais Santa Anna, que já se direcionava com força máxima para o norte e encerra a discussão descartando o plano de Bowie. William Travis se vira para Davy Crockett e pergunta se poderia contar com a força dos tenessianos, que diz que irá perguntá-los.

Para convencer os seus homens, Crockett pediu auxílio de Flaca para escrever uma carta em espanhol. A carta seria destinada ao próprio David Crockett, ex-senador dos Estados Unidos e assinada em nome do General Santa Anna, que dizia para Crockett e seus homens partirem imediatamente do Texas e não considerarem auxiliar as forças que se encontravam no Álamo e se não obedecessem seriam castrados e mortos. A partir da leitura da carta aos tenessianos, que estavam reticentes em lutar ao lado dos texanos pois "não eram suas vacas que estavam sendo ordenadas", eles se inflamam completamente e se animam para lutar contra o Ditador, que não teria o direito de lhes dar ordens. Então Davy<sup>33</sup> admite que aquela carta não foi escrita por Santa Anna, mas por ele próprio com ajuda de Flaca, mas adverte que aquelas seriam as palavras do governador do México se ele tivesse oportunidade de dirigir a eles, o que serve de argumento para seus homens ficarem e lutarem no Texas.

Com a situação do tenessianos resolvida, Crockett sai para caminhar com Flaca. Eles param embaixo de uma grande árvore, que poderia ser "o tipo de árvore sob a qual Adão e Eva se encontraram", segundo Davy. Neste momento Flaca pergunta o que aconteceria entre eles, que a responde:

Quando vim aqui para o Texas, vim procurando por algo. Não sabia o quê. Você adoçou a minha vida, do contrário a passaria pisando sobre homens, ou sendo pisado por eles. Que me deem dinheiro e algumas medalhas, mas nada parece valer a pena a dor do parto pela qual minha mãe passou. É como se estivesse vazio. Não estou mais vazio. Isso é o que é importante: se sentir útil nesse velho mundo. Lutar contra a injustiça ou dizer o que é justo mesmo que seja crucificado por dizê-lo [...]. Tem o certo e o errado. Tem

---

<sup>33</sup> David Crockett foi uma figura icônica da fronteira de colonização oeste americana. Suas histórias contavam que ele lutava contra ursos e gatos selvagens e que podia cavalgar um relâmpago. Sua astúcia também era conhecida, o que lhe deu uma reputação de grande contador de histórias. Para mais consultar: MCKEE, 1998; GUNN, 2006; CRISP, 2005.

que fazer um ou outro. Você faz um e vive. Você faz o outro e pode continuar caminhando, mas você está morto por dentro<sup>34</sup> (THE ALAMO, 1960, 68 min).

Crockett entende sua ida para o Texas como uma forma de redenção. Era quase seu destino, após viver tantas aventuras em lugares diferentes, ir para o sul da fronteira e lutar. Esta região, a fronteira entre a civilização e o *wilderness*<sup>35</sup>, era onde os homens buscavam riquezas e realizações pessoais. É isso que Crockett encontra nas terras mexicanas, o que o faz aceitar seu destino, mesmo que seja a morte no Álamo.

Em seguida, as tropas mexicanas chegam a San Antonio e apavora os civis, que se escondem em suas casas, mas são perturbados pelo exército. As tropas se dirigem para a missão com uma bandeira branca e levando uma mensagem de Santa Anna:

Do Generalíssimo Antonio Lopez de Santa Anna, chefe absoluto do México, ao comandante rebelde que comanda os rebeldes ocupando essa missão. Que seja sabido, a província do México conhecida como Texas tem mostrado ser traidora nessa revolta contra o governo do Generalíssimo Santa Anna. O Generalíssimo, em sua bondade, manda a seguinte ordem: todos os ocupantes dessa missão devem partir imediatamente deixando todas as armas e munição para trás. Se esta ordem for desobedecida, o generalíssimo atacará a missão. Não haverá prisioneiros. Assinado... (THE ALAMO, 1960, 78 min).

Antes mesmo do tenente mexicano terminar de ler a mensagem, Travis, ao alto da capela do Álamo responde com um tiro de canhão, assim como diz o mito, dando sinal de que não iriam se render.

A cena seguinte mostra mais movimentações de tropas mexicanas e William Travis e o capitão Dickinson monitorando as tropas. A artilharia pesada ainda não havia chegado, o que lhes daria algum tempo até que as tropas envidas por Fannin cheguem para ajudar<sup>36</sup>. No entanto,

---

<sup>34</sup> A cena segue com a chegada de Parson, que traz as coisas de Flaca em uma carroça a mando de Crockett. Ele diz que está a enviando para lutar a própria luta e utilizar a influência que tem para acabar com o governo de Santa Anna.

<sup>35</sup> O *wilderness* pode ser entendido como o espaço que causa alguma desorientação no homem civilizado. É o local onde a civilização, que normalmente ordena e controla a vida deste homem, está ausente. Este conceito é explorado por Mary Anne Junqueira em seu livro *Ao Sul do Rio Grande. Imaginando a América em Seleções: Oeste, Wilderness e Fronteira*. (JUNQUEIRA, 2000).

<sup>36</sup> Na versão sem cortes, a próxima cena ocorre no pátio da missão com uma conversa entre os texanos e os tenessianos, que são questionados do motivo de terem se disposto a ajudar na luta contra Santa Anna, e um dos homens de Crockett responde "nós enjoamos das mulheres e de beber whisky". O texano então diz que talvez não tivesse sido uma boa ideia, pois ainda havia de chegar mais tropas juntamente com o general mexicano. Em seguida Bowie e Crockett se direcionam a muralha norte do Álamo para conversar com Travis. Bowie o informa que deixará a missão ao anoitecer enquanto Crockett ainda considera ficar. Travis alerta que se Bowie deixar a missão

Travis e Dickinson não contabilizaram um enorme canhão que foi descoberto pela patrulha do tenente Finn, que é quase capturado pelas tropas mexicanas. Como resposta, os homens de Santa Anna disparam o poderoso canhão e acertam a missão, preocupando os rebeldes texanos. Jim Bowie e Davy Crockett então decidem que precisam destruí-lo e partem no meio da noite para o acampamento mexicano a fim de detonar o canhão. Após a missão concluída e quase serem pegos pelos mexicanos, resultando em ferimento do jovem Smitty (Frankie Avalon), Travis exige satisfações de Bowie e diz que não aturará mais suas insubordinações. Jim Bowie então decide partir de uma vez com seus homens do Álamo. Já Davy Crockett quer entender por quê defender o Álamo é tão importante para William Travis, que explica que a defesa da missão, que está no caminho entre Santa Anna e as tropas texanas, é uma forma de Sam Houston conseguir tempo para reunir mais homens para seu exército<sup>37</sup>.

William Travis e Jim Bowie possuem personalidades opostas, enquanto o primeiro tenta passar uma impressão de ser um líder rígido e que está no controle da situação, apesar de não convencer seus companheiros e soar sempre arrogante, o segundo tem um tom popular e não falta com a verdade com seus homens. Já Davy Crockett, apesar de se aproximar da personalidade de Bowie, funciona como um mediador entre os dois egos admitindo que ambos estão certos em determinadas situações. Segundo Barry Grant, os três personagens expressam fórmulas políticas diversas:

“[...] o comandante do Álamo, William Travis, apresenta uma visão distorcida e tosca sobre a noção de igualdade Jeffersoniana, tratando seus soldados como "aquele bando lá embaixo", dando a entender que apenas alguns poucos homens inspirados e corajosos poderiam segurar a horda bárbara (neste discurso, não há dúvida de que as tropas mexicanas de 1836 servem de representação para os soviéticos). Em contraste, Jim Bowie, líder das tropas voluntárias, representaria o discurso populista jacksoniano. Ao contrário do pedantismo e autoritarismo de Travis, que mente para manter suas tropas fieis a si, Bowie prefere conversar com seus homens diretamente. Já David Crockett,

---

será considerado um traidor, Dickinson pede para ele considerar a ajuda que o general Fannin estaria enviando de Goliad, mas Bowie não acredita que ela chegará. A cena termina com Crockett avistando a chegada do capitão James Butler Bonham (Patrick Wayne) a missão, que tinha sido enviado por Travis a Goliad conseguir informações sobre Fannin. Na cozinha do capitão Dickinson, Travis e os demais encontram Bonham que informa que as tropas enviadas por Fannin, supostamente mil homens, deveriam cruzar a estrada del Diablo na tarde do dia seguinte e que elas chegariam ao Álamo na tarde do terceiro dia a partir daí, no máximo na manhã seguinte. Bowie se convence com a palavra de Bonham e decide esperar as tropas de Fannin. Após ele deixar a cozinha, Bonham diz que não se sente bem em mentir a Bowie e revela que Fannin estava enviando apenas quinhentos homens.

<sup>37</sup> Entendendo a situação, Crockett utiliza sua astúcia para convencer Bowie a ficar no Álamo e junta seus homens para uma bebedeira de despedida. Na manhã seguinte, todos estão embriagados e Crockett acorda Bowie para conversar com Smitty, que ainda se recupera dos ferimentos do assalto da noite anterior. Percebendo o entusiasmo do jovem, Bowie decide ficar na missão.



funciona como um mediador entre os dois, um populista que os faz lembrar do valor do compromisso que assumiram. Crockett é a figura central que a audiência se identifica e abraça a visão de Travis sem ser pedante. Crockett não é orgulhoso e parece manter a lealdade dos tenessianos, embora ele os engane para lutar em favor do Texas.”<sup>38</sup> (GRANT, 2008, p. 40).

Outra diferença entra a versão final e a versão sem cortes ocorre após a decisão de Bowie permanecer na missão. A cena se inicia com a patrulha dos texanos próxima ao rio observando a movimentação dos mexicanos que estão transportando cabeças de gado para seu acampamento<sup>39</sup>. A patrulha do Álamo parte em retirada quando são percebidos pelos mexicanos, mas dois homens acabam sendo atingidos. À noite, sentinela do portão principal da missão alerta que há homens se aproximando do Álamo, estes homens são liderados por Juan Seguin, que decidiu se juntar a Jim Bowie, que alerta:

Bowie: [...] para ser honesto com vocês, rapazes, eu posso partir daqui com meus homens amanhã. Vocês podem acabar lutando no Norte, longe de casa.

Seguin: Você nos comanda, Jim. Se você nos pede para ir para o norte, nós vamos para o norte!

Bowie: Muito bem então<sup>40</sup> (THE ALAMO, 1960).

O Filme continua com a chegada de Santa Anna e mais tropas a San Antonio<sup>41</sup>. Um de seus tenentes é enviado aos portões do Álamo para informar que será dada a oportunidade de evacuar os não combatentes da missão:

Tenente Rodriguez: "Generalíssimo Santa Anna chegou com o resto de sua tropa e soube somente agora que existem mulheres e crianças nessa missão. Pede desculpa as senhoras e informa que nunca atacou um alvo sem antes dar a oportunidade para evacuarem as mulheres e crianças. Portanto, têm uma hora para evacuarem os não

---

<sup>38</sup> Tradução minha.

<sup>39</sup> Esta cena serviria como preparação para mais adiante, quando o médico do Álamo diagnostica 32 casos de disenteria por conta da carne de porco contaminada. Travis informa Crockett e Bowie que sem a carne de porco eles teriam comida para três ou quatro dias. Então decidem fazer outro assalto ao acampamento mexicano e roubar algumas cabeças de gado. Um grupo liderado por Davy Crockett vai ao acampamento do inimigo a noite e se prepara para fazer um estouro de gado ao amanhecer, quando a cavalaria de Dickinson e a artilharia de Travis estivessem prontas pela manhã. Alguns homens são mortos nesta ação. Esta cena está presente na versão final do filme.

<sup>40</sup> A versão sem cortes ainda continua com a festa de aniversário da filha do Capitão Dickinson, Lisa Angelina (Aissa Wayne) e um diálogo entre Crockett e Bowie sobre o contraste entre a festa de Lisa e os homens de Santa Anna próximos a missão.

<sup>41</sup> Alguns tenessianos avistam a chegada de Santa Anna e tecem elogios aos seus soldados: "é a tropa mais bem vestida que eu já vi!" um dos homens comenta. Outro rebate "roupas bonitas não fazem um soldado". Mas outro tenessiano lembra que este exército está combatendo revoltas há dois anos e completa: "eles são soldados!".

combatentes que serão transportados para aonde queiram ir. Assinado, Antônio Lopez de Santa Anna, chefe do México.

William Travis responde que irá evacuar os não combatentes. Todas as mulheres e crianças deixam a missão, com exceção de Sue (Joan O'Brien), esposa do capitão Dickinson e sua filha, Lisa. Jocko (John Dierkes) e Nell Robertson (Veda Ann Borg), um casal do Tennessee<sup>42</sup>, se despede, mas Jocko não consegue ver sua família partir e pede para deixá-lo partir junto com eles. Nell é cega e, apesar de não ser revelado, a cena sugere que eles sejam pais de quatro filhas. Jocko diz que ele não pode suportar ver sua família partir e que sua esposa nunca reclamou em todos os anos que esteve cega. Nell repreende Jocko, Travis e Bowie:

Meu homem não vai partir. Ele é tão homem quanto vocês, talvez mais! Apesar de não ser rico como você, Jim, ou culto como você, Will Travis. Jocko, volte para seu posto. Você é tão bom quanto qualquer outro homem... é seu direito. Não enxergo, mas valho tanto quanto qualquer mulher no Texas. E tenho o direito de deixá-lo. [...]. Você pode vir a morrer nessa guerra e não sei o que vai dizer se estiver morrendo, mas digo que nenhuma outra mulher teve um marido tão bom. Agora vá! (THE ALAMO, 1960, 124 min).

A fala de Nell com a tomada em frente à capela do Álamo dá o tom heroico ao sacrifício dos homens e também das mulheres que perderam seus maridos na batalha, pois todos deveriam se sacrificar pelo destino do Texas. Esse discurso épico foi adotado logo após o fim da Revolução do Texas em livros como *Crockett's Exploit and Adventures in Texas*, livro escrito por Richard Penn Smith supostamente baseado nos diários de David Crockett, e posteriormente nas diversas versões para o cinema da batalha. Todo esse discurso em torno do Álamo o rendeu o título de *Termópilas do Texas*<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Ambos são apresentados na chegada de Davy Crockett ao Álamo. Eles dizem que já haviam se conhecido antes, no Tennessee quando Crockett foi falar ao congresso sobre a situação do Texas. Mas Nell diz que Jocko não votou nele e que outro candidato tinha comprado seu voto. Crockett brinca agradecendo por tê-lo tirado do Congresso. E Nell lamenta: "você deveria ter votado nele, Jocko!".

<sup>43</sup> Título que faz alusão a Batalha de Termópilas, conflito inserido no contexto das Guerras Médicas, onde 300 soldados espartanos enfrentaram um número muito maior de soldados persas e acabaram sendo derrotados, mas não esquecidos. Para mais ver: TUCKER, 2010.



Figura 6 e 7 - Despedida de Jocko e Neil Robertson (THE ALAMO, 1960, cap 25, 122-123 min)

Com a evacuação de todos os não combatentes da missão, a batalha se inicia. Com algumas baixas de ambos os lados, dentre eles Parson<sup>44</sup>, Santa Anna ordena que suas tropas recuem<sup>45</sup>. Jim Bowie se machuca no ataque e é levado a varanda de Dickinson para tratar seu ferimento na perna<sup>46</sup>, onde se encontram Travis, Dickinson e Crockett. Dickinson diz que a moral dos soldados está alta, mas Bowie rebate dizendo que apenas a moral elevada não os ajudará se os homens de Fannin não chegarem. A conversa é interrompida por Jim Bonham, que está retornando à missão após verificar a situação das tropas de Fannin. Ele informa, porém, que os homens dele sofreram uma emboscada e foram mortos, não havendo nenhuma ajuda a caminho. Então Bowie decide que irá partir para o norte com seus homens e Crockett decide o acompanhá-lo.

William Travis pede que todos os voluntários se reúnam no campo da missão. Ele os informa que a ajuda do coronel Fannin não chegará e que quem escolher deixar a missão, não será punido nem deve se sentir envergonhado:

Homens, Jim Bonham trouxe péssimas notícias. Coronel Fannin foi emboscado. Não teremos ajuda. Eu ficarei aqui com o meu comando. Mas os que quiserem partir, podem fazê-lo com honra. Sem reforços o Álamo não aguentará. Mas não se envergonhem.

<sup>44</sup> Na versão sem cortes, Parson é levado para o hospital improvisado na capela da missão e se despede de Davy Crockett, a quem agradece a oportunidade de ter conhecido o mundo: "Davy, eu vi o mundo graças a você.[...] eu quero que você saiba que eu sou grato por tudo!". Após sua morte, Crockett faz uma prece: "Senhor, apenas chamo o seu nome quando preciso de algo - quando estou em apuros, como um pequeno garoto gritando por seu pai. E agora, eu preciso de algo novamente. Eu trouxe estes homens para o Texas, sem perguntá-los se queriam tomar parte nesta guerra. Isso foi um erro meu - decidir pelos outros. Então se o senhor puder encontrar uma forma destes homens sobreviverem a esta batalha, eu serei eternamente grato. Mas se o senhor não desejar dessa forma, por favor, lembre-se senhor, estes são bons homens. Todos!".

<sup>45</sup> Em outra cena, soldados telessianos observam mulheres e soldados mexicanos lamentando a morte de seus parentes e cuidando dos feridos, e um deles diz: "Hoje matamos muitos homens corajosos". Outro completa "Engraçado, eu fiquei orgulhoso deles. Mesmo quando os matava tinha orgulho deles. Eles não temem a morte, pois acreditam estar com a razão."

<sup>46</sup> Na história oficial do conflito, Jim Bowie não lutou no último ataque do exército de Santa Anna por estar doente, na versão de Wayne ele participa da batalha final até ser atingido e Crockett ordenar a seus homens que o leve para a capela do Álamo.

Ninguém pode julgá-los. Aqui nessas bandas vocês ganharam dez dias de tempo para Houston. Atacaram o exército do inimigo. São nobres e corajosos soldados (THE ALAMO, 1960, 136 min).

Esta cena remete ao momento em que William Travis, no décimo dia no Álamo, e sabendo que não receberia reforços para auxiliá-lo, traçou uma linha na areia e deixou que seus homens decidissem se partiriam do Álamo ou ficariam, quando todos cruzaram a linha em seu lado decidindo lutar até a morte.



Figura 8 e 9 - Momento que todos os voluntários caminham para trás de William Travis. (THE ALAMO, 1960, cap 28, 136 min)

A cena seguinte mostra o jovem Smitty<sup>47</sup> cavalgando atravessa um rio a procura do acampamento do General Sam Houston. Após entregar a mensagem ao general, ele retorna imediatamente ao Álamo para ajudar na batalha. Sam Houston lê a mensagem e se lamenta não poder ajudá-los:

Sam Houston: Ontem li a mensagem de Fannin, dizendo que não chegará a tempo. E hoje temos isto do Álamo. Estão cercados e não podemos ajudá-los. Amanhã, quando seus recrutas começarem a reclamar diga a eles que 185 de seus amigos, vizinhos texanos estão cercados em uma velha igreja no Rio Bravo ganhando este tempo preciso para eles. Espero que se lembre. Espero que o Texas se lembre.<sup>48</sup> (THE ALAMO, 1960, 138 min).

A frase de Sam Houston é um dos símbolos do Álamo. Apreendida pela memória e cultura popular como *remember the Alamo* (“lembre-se do Álamo”) ela teria sido ecoada na

<sup>47</sup> No momento do assalto as cabeças de gado no acampamento mexicano, Bowie e Croquette encarregam Smitty de levar uma mensagem para Sam Houston, assim, eles deixariam o jovem longe do conflito que se acenava.

<sup>48</sup> A frase *remember the Alamo* teria sido ecoada pelos soldados texanos na batalha de San Jacinto, em 21 de abril de 1836. A força do mito do Álamo resiste no fato de que ele teria servido de inspiração para recrutar pessoas e para os soldados vencerem as tropas de Santa Anna. (FLORES, 2002.)

Batalha de San Jacinto, em abril de 1836. A derrota do dia 6 de março teria inflamado os ânimos das tropas insurgentes e atraído novos combatentes, o que levou a vitória em San Jacinto e à independência do Texas.

Com a iminente batalha final, todos os soldados do Álamo se preparam para o dia seguinte. Em um diálogo entre eles, Beekeeper (Chill Wills), um dos tenessianos de Crockett, se lamenta por não ter sido uma boa pessoa em vida para poder ascender aos céus. Já outro homem diz não acreditar em vida após a morte, quando a câmera foca em Jocko, que diz:

Jocko: Eu te digo. Eu acredito. Não sei como convencer quem não acredita, mas eu acredito no Senhor Todo Poderoso onipresente e indulgente. Eu acredito que o bem prevalece sobre o mal no final e que o mal será aniquilado. Eu acredito na vida após a morte (THE ALAMO, 1960, 142 min).

A fala de Jocko é outro momento do filme que tem um tom premonitório. Para estes homens a morte já está certa, mas ainda é mais certo que a morte deles não será em vão. A luta deles trará frutos para o Texas, pois esta é a coisa mais justa a acontecer, a vitória do bem, ou seja, dos valores americanos da liberdade, democracia e republicanism, sobre o mal da ditadura e opressão de Santa Anna.

A cena seguinte mostra Jim Bowie assinando a alforria de Jethro (Jester Hairston), seu escravo, e sugere que ele parta do Álamo ainda aquela noite. No entanto, Jethro, agora um homem livre, decide ficar no Álamo e lutar. Ele pergunta a Bowie:

Jethro: Você disse que eu sou um homem livre?

Bowie: Isso mesmo.

Jethro: Bem, se sou livre então tenho o direito de fazer o que quero. Me parece ser pelo o que estão lutando. Então eu acho que ficarei (THE ALAMO, 1960, 143 min).

A impressão passada por este diálogo é que a luta dos texanos se aproxima da luta pelo fim da escravidão. No entanto, o que a versão de John Wayne e a historiografia tradicional<sup>49</sup> deixam de lado é que muitos dos defensores do Álamo e da Revolução do Texas lutavam pelo direito de possuir escravos em uma terra que tinha abolido esta prática em 1829 (ROBERTS; OLSON, 2001, p. 34). O historiador Phillip Tucker diz que o romantismo envolto no Álamo e em seus heróis esconde uma luta oposta aos valores geralmente associados a eles: a escravidão.

---

<sup>49</sup> Associações como a *Texas State Historical Association*, que sustentam a versão da Batalha do Álamo como uma luta pela liberdade.

O próprio Stephen Austin, que herdou de seu pai o empreendimento de promover a colonização do Texas, defendia a escravidão como forma de desenvolver a região: “O Texas deve ser uma região escravista [porque] as circunstâncias e a inevitável necessidade compele a isso [e] este é o desejo do povo que lá está”<sup>50</sup> (TUCKER, 2010, p. 10).

A batalha final começa com a movimentação das tropas de Santa Anna que cercam o Álamo. Esta é a primeira vez que o general Santa Anna (Ruben Padilla) aparece de fato no filme, em um ângulo *contra-plongee* que denota sua imponência e força.



Figura 10 - General Santa Anna no cerco final ao Álamo (THE ALAMO, 1960, cap. 31, 148 min)

Após a batalha final, Smitty chega ao Álamo e vislumbra o massacre. Os únicos sobreviventes do ataque foram a Senhora Dickinson, sua filha e um pequeno garoto negro. Os soldados mexicanos preparam uma mula para ela e sua filha partem do Álamo. Os soldados e o próprio Santa Anna a observam com pesar e saúdam a sua passagem. Na versão sem cortes, após Lisa perguntar sobre seu pai, Sue diz: "Oh Lisa, doce Lisa. Olhe para a forma como você cresceu... Oh Lisa, minha querida. E pensar que você tem apenas três anos. Você será uma grande mulher um dia." O tecido da mula que Lisa está montada remete as listras da bandeira dos Estados Unidos. Aqui a criança representa o próprio Texas, uma terra jovem e que sobrevive, apesar de tudo que passou, e que se tornará um grande Estado um dia.

---

<sup>50</sup> Tradução minha.



Figura 11 - Sue e Lisa Dickinson partindo do Álamo após a batalha final (THE ALAMO, 1960, cap 32, 159 min)

### 1.3) O contexto da Batalha do Álamo.

Em fevereiro de 1836, o General e presidente mexicano Antônio de López Santa Anna chegou a província de *Coahila y Tejas* para acabar com uma revolta que ameaçava a unidade mexicana e seu governo. Cerca de 187 homens, em sua maioria cidadãos dos Estados Unidos, se amotinaram em uma velha missão abandonada próximo a cidade de San Antonio de Béxar. Santa Anna ofereceu aos rebeldes a oportunidade de se renderem antes da batalha começar, proposta rejeitada pelos rebeldes e respondido com um tiro de canhão por William Travis. No entanto, diz o mito, Travis teria feito uma linha na areia e deu a oportunidade de escolha para seus soldados. Apenas um homem teria abandonado a missão, juntamente com crianças, mulheres e enfermos. Jim Bowie, líder das forças voluntárias, continuou bravamente na missão, apesar de gravemente doente. Foram 13 dias de cerco até que em 6 de março de 1836 as tropas mexicanas, compostas por aproximadamente 1500 homens, fizeram seu último ataque, invadindo a missão e massacrando todos os revoltosos que restavam. Esse episódio ficou conhecido como a Batalha do Álamo, uma das batalhas que tornou o Texas um estado independente antes de se tornar membro dos Estados Unidos, em 1845. Mas a queda do Álamo não teria sido em vão. As demais tropas rebeldes enfrentaram as forças mexicanas ao grito de *remembering the Alamo*, assim os impulsionando para a vitória e conquistando a tão sonhada liberdade. Muitas lendas permeiam esse evento, que é tido como o mito fundador do Texas moderno (FLORES, 2002).

Há uma distância entre o *Álamo real*, o fato em si, as motivações, reações e enfrentamentos, e o *Álamo como mito*, sua apropriação posterior pela cultura popular e a



indústria do entretenimento, que produziu filmes, séries, músicas, livros e quadrinhos. Apesar disso, ambos são importantes para compreender o que foi e é o Álamo para a história dos Estados Unidos. E para isso, é necessário entender os fatores que levaram a batalha para compreendermos o imaginário e a memória sobre o Álamo.

Antes de se tornar um estado dos Estados Unidos, o Texas já foi colônia espanhola, província mexicana e Estado independente. Tida com uma região distante da administração, seja espanhola, seja mexicana, a província de *Coahuila y Tejas* (como era conhecida entre as administrações latinas) era vista como uma região isolada e de difícil colonização. Como alternativa a este problema, o governo espanhol cedeu os direitos de colonização aos cidadãos dos Estados Unidos, Moses Austin. Morrendo antes de receber a permissão para efetivar a colonização, seu filho, Stephen Austin, recebeu o aval do agora governo mexicano em 1821. Austin recebeu a permissão para assentar 300 famílias, que poderiam adquirir até uma légua de terra (aproximadamente 4 mil acres) por 200 dólares, com crédito fácil e isento de taxas durante sete anos. No entanto, o governo mexicano temia perder o controle da região. Para evitar isso, exigia-se que os colonos estrangeiros fossem católicos e adotassem a língua e cultura mexicana, além de se casarem com mexicanos. Com essas medidas, o México procurava instituir a "mexicanização" dos colonos e reduzir qualquer risco de perder a soberania da distante província.

No entanto, as medidas tomadas pelo governo mexicano pouco surtiram efeito no controle da sua província. Os colonos não seguiam as regras impostas pelo governo mexicano que chegavam sem controle. Ao longo dos anos o número de anglo-americanos ultrapassou o número de mexicanos em terras texanas. Em 1827, já haviam chegado 12 mil anglo-americanos à província mexicana, enquanto haviam apenas 5 mil mexicanos. Em 1835, o número de anglo-americanos chegou a 30 mil contra 7800 mexicanos (FLORES, 2002, p. 23). Em 1828, Manuel de Mier y Terán, chefe da comissão de fronteiras do México, fez um grande estudo sobre a questão da fronteira entre México, Texas e Estados Unidos, além de determinar se os anglo-americanos que se estabeleceram na região ameaçavam a soberania mexicana. Mier y Terán concluiu então que não seria capaz de:

"resistir à suposta insurreição dos estrangeiros... (os quais) atravessavam o país em diferentes direções sem que as autoridades saibam... (e) se acontecer que todos os



ingredientes acumulados comecem a fermentar, esta bela parcela do território mexicano será irremediavelmente perdida"<sup>51</sup> (ROBERTS; OLSON, 2001, p. 36)

O que levou esse grande número de norte-americanos ao México? Segundo Phillip Tucker, não haveria outro motivo para atrair anglo-americanos ao Texas a não ser a especulação de terras. Para os colonos anglo-americanos, essas terras supostamente desabitadas e de potencial produtivo riquíssimo representavam oportunidades tentadoras. Após três séculos de colonização, a região tinha aproximadamente 3 mil pessoas na década de 1820. Para Roberts e Olsen, o rústico modelo de produção espanhol daria lugar ao moderno sistema de produção americano, que trariam milhares de escravos para trabalhar nas lavouras de algodão e cana de açúcar. Esta ambição - partilhada também pelos homens que defendiam o Álamo - fazia parte do mesmo movimento contínuo de avanço para o oeste, atravessando rios, florestas, terras indígenas e montanhas, e assumir os inevitáveis riscos na colonização de uma nova terra. Trabalhos como de Mary Anne Junqueira (JUNQUEIRA, 2001), Claude Fohlen (FOHLEN, 1981) e Maria Aparecida Lopes (LOPES, 2003) ajudam a entender como o movimento de colonização do Texas está ligado diretamente com o movimento de expansão da fronteira de colonização nos Estados Unidos.

A explicação tradicional que os defensores do Álamo lutaram e morreram pela liberdade é muito simplista, anglo-cêntrica e unidimensional. De fato, a maior ambição da grande maioria dos combatentes da revolução do Texas era a grande quantidade de terras, que impulsionou uma geração inteira de anglo-americanos nas décadas de 1820 e 1830 (TUCKER, 2010). A insurreição dos colonos e o conflito interno no México foi visto como uma oportunidade pelos colonos, que se aproveitariam da instabilidade para enriquecer. Sam Housto, líder das tropas anglo-americanas e cidadão do Tennessee, anunciava em jornais americanos em outubro de 1835 a oportunidade de lutar na Revolução do Texas em troca de conseguir terras e riquezas: "se voluntários dos Estados Unidos se juntarem a seus irmãos nesta seção, receberão vastas porções de terras como recompensa. Temos milhões de hectares de nossas melhores terras, não escolhidos e não apropriados". Estes anúncios foram publicados em diversos jornais, dentre eles o *New York Herald*, que dizia: "O povo do Texas, um pequeno número de homens (agora) precisa de sua ajuda. Apresentamos a vocês um dos melhores países do mundo; oferecemos-lhes a remuneração mais abundante da terra"<sup>52</sup> (apud TUCKER, 2010, p. 17). Outro anúncio também tratava das grandes oportunidades junto a revolução do Texas:

---

<sup>51</sup> Tradução minha.

<sup>52</sup> Tradução minha.

agora é o momento para todos os jovens, que querem criar um nome, fazer fortuna, se apossar. Vá para o Texas. Inscreva-se no bravo exército do [Texas]... Um país esplêndido está diante de você. Você vai lutar por um solo que se tornará seu próprio [porque o Texas é] um território igual ao da França - um solo muito superior - um clima tão saudável como qualquer um no mundo [e todos podem ganhar] se todos se prepararem agora para a fama e a fortuna<sup>53</sup> (TUCKER, 2010, p. 18).

A Batalha do Álamo e a Revolução do Texas são consequências do movimento de expansão da fronteira norte americana. As principais figuras relacionadas ao Álamo eram homens de fronteira e pioneiros que foram até o Texas a procura de "terras livres" para especular. William B. Travis, um dos comandantes no cerco do Álamo, nasceu na Carolina do Sul em primeiro de agosto de 1809. Mudou-se para o Alabama em 1828, onde se formou advogado. Se inserindo na elite local, editando o jornal *Claiborne Herald* e aceitando um cargo na milícia local. No entanto, não conseguiu sucesso como advogado em Claiborne e as despesas com o jornal aumentavam. Sem dinheiro para pagar suas dívidas, Travis ouviu histórias sobre o Texas e sua onda massiva de imigrantes (DAVIS, 1998). Diziam que por conta deste grande fluxo e por conta da especulação de terras, havia uma grande demanda por advogados.

Sem muita perspectiva no Alabama, com suas dívidas aumentando cada dia mais e com a ameaça de ser preso, Travis prometeu a sua mulher e filhos que iria ao Texas e conseguiria levantar dinheiro suficiente para quitar todas as dívidas. Já no Texas, William Travis adquiriu terras diretamente com Stephen Austin e abriu um escritório de advocacia em Anahuac. Desde o Alabama, Travis frequentemente utilizava as páginas do *Claiborne Herald* para criticar as altas tarifas e leis autoritárias do governo, e agora no Texas achava que o governo da Cidade do México era culpado por todos os problemas (ROBERTS; OLSON, 2001, p. 37-38). Em 1832, Travis ajudou a fundar uma milícia contra o governo mexicano e foi comissionado como Tenente-coronel da cavalaria texana, encarregado de recrutar colonos descontentes com o governo mexicano. Quando o conflito entre texanos e o governo do México se intensifica, Travis foi enviado ao Álamo para barrar o avanço das tropas de Santa Anna.

Foi na velha missão que Travis conheceu Jim Bowie, um anglo-americano nascido no Kentucky, que chegou ao Texas após a mitológica luta de Sandbar<sup>54</sup>. Como a constituição

---

<sup>53</sup> Tradução minha.

<sup>54</sup> Em 1827 em Natchez, Mississippi, Bowie se envolveu em uma briga, que ficou conhecida como Sandbar fight. Depois de ser baleado e esfaqueado várias vezes, Bowie saca sua grande faca e golpeia várias vezes seu inimigo, Norris Wright. As feridas de Bowie quase o mataram, mas a luta de Sandbar o estabeleceu como o lutador de facas mais talentoso do sul.

mexicana exigia que os imigrantes fossem católicos, Bowie se converteu ao catolicismo em 1828, e em 1830 deixou a Louisiana e partiu para o Texas. Neste mesmo ano, Bowie renunciou a cidadania americana e se tornou um cidadão mexicano, o que lhe deu o direito de adquirir mais de 700 mil acres de terra. Entre 1830 e 1832, o congresso mexicano aprovou diversas leis para acabar com a especulação de terras no Texas, principalmente de colonos mexicanos. Após quase ser preso em Monclova por conta de suas atividades especulativas, Jim Bowie se ofereceu as forças rebeldes texanas para liderar as tropas voluntárias. Juntamente com 30 homens, foi enviado ao Álamo, onde chegou em 19 de janeiro de 1835.

David "Davy" Crockett, assim como Travis e Bowie, foi um homem de fronteira e se tornou um herói americano pela sua participação na Batalha do Álamo. Nascido no Tennessee em 1786 em uma família pobre de agricultores. David Crockett cresceu no Tennessee e se tornou caçador de ursos e vendedor de pele. Tornou-se conhecido pela sua grande habilidade com rifles e suas histórias de caçador. Ingressou em 1813 na milícia do Tennessee para lutar contra os índios, onde conseguiu o título de coronel do condado de Lawrence. Foi eleito para o legislativo do Tennessee em 1821 e em 1825 para o Congresso Americano, onde fez forte oposição ao Presidente Andrew Jackson. Eleito novamente em 1833 foi derrotado em 1835 quando decidiu partir para o Texas. Com o objetivo de se tornar um corretor de terras, Crockett se envolveu no conflito de independência do Texas. Apesar de muita controvérsia quanto a sua morte<sup>55</sup>, acredita-se que ele tenha morrido na Batalha do Álamo, em 6 de março de 1836.

Apesar da historiografia tradicional sobre a Revolução do Texas ignorar, uma das lutas defendida pelos anglo-americanos no Texas era a de poder possuir escravos. A constituição federalista mexicana de 1824 não apoiava a escravidão, mas delegava as províncias o direito de proibir ou aceitá-la. No entanto, o México foi aos poucos proibindo a utilização de mão de obra escrava: em janeiro de 1827 o Texas proibiu a chegada de novos escravos. Alguns meses depois, o Estado proibiu o tráfico de escravos e decidiu que os escravos de senhores que não tivessem herdeiros seriam libertos. Até que em 1829, a escravidão foi banida definitivamente de todas as

---

<sup>55</sup> Existem duas versões sobre a morte de David Crockett. A versão tradicional é que Crockett morreu durante a batalha final contra o exército do general Santa Anna. Esta versão é sustentada por publicações como o *Crockett Almanac* e diários como de Richard Penn Smith, baseados em relatos de sobreviventes do Álamo. Já a versão mais aceita hoje pela historiografia é que Crockett teria sido capturado junto com alguns sobreviventes e executado posteriormente. Esta versão se baseia no relato do secretário pessoal do presidente Santa Anna, Ramon Caro, e de soldados mexicanos, como José Enrique de la Peña. Segundo o diário de la Peña, ao ser encontrado, Crockett teria pedido misericórdia pela seu status de estrangeiro, alegando ter chegado ao Texas poucos meses atrás. Apesar do protesto de alguns generais, Santa Anna ordenou a execução dos prisioneiros, incluindo Crockett. Para mais: CRISP, 2005.

províncias mexicanas, gerando um ponto de tensão (ROBERTS; OLSEN, 2001 p. 34). Para estes anglo-americanos recém-chegados ao Texas, aquelas terras seriam melhor aproveitadas a partir da utilização de mão de obra escrava. Stephen Austin, um dos primeiros colonos a se instalar na província, era um de seus principais defensores: "Texas deve ser um estado escravista [porque] as circunstâncias e a inevitável necessidade levam a isso [e] este é o desejo daquele povo"<sup>56</sup> (TUCKER, 2010, p. 10). Para Tucker, o que levou ao conflito entre os colonos texanos e o governo mexicano foi a questão da escravidão. Em uma carta em janeiro de 1830, Henry Austin, primo de Stephen Austin, escreveu para seu sobrinho diretamente de Matamoros, México, falando sobre a abolição dos escravos e as possíveis consequências que isso traria: "Nós temos diversos rumores aqui de uma possível revolução por parte do povo texano por conta do decreto de libertação de todos os escravos na República"<sup>57</sup> (TUCKER, 2010, p. 12). Os colonos anglo-americanos tinham se instalado no Texas e trazido com eles milhares de escravos para suas plantações de algodão e cana. A abolição representava um desastre para uma região em crescimento, levando estes colonos a pegarem em armas.

Outro ponto de tensão entre os colonos texanos e o governo mexicano era quanto ao projeto político, ou seja, o que esperavam os colonos e o que o governo mexicano almejava para a região. Stephen Austin viajou até a Cidade do México para negociar com o presidente Santa Anna uma forma de tornar o Texas um Estado autônomo, com controle sobre seus próprios negócios. Apesar da recusa de Santa Anna, ele concordou em permitir maior liberdade aos cidadãos do Texas, revisando leis tarifárias e revogando a lei anti-imigração. No entanto, a tensão entre os cidadãos do Texas e o governo mexicano se tornou real após a revogação da Constituição de 1824, por Santa Anna. Conhecida como "*Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos de 1824*", foi promulgada em 4 de outubro de 1824, após a derrubada do Império Mexicano e instituiu o México como uma República Federal, ou seja, os Estados tinham certa autonomia para votar suas leis. Com a revogação da constituição federalista, Santa Anna queria centralizar os poderes em suas mãos. O General Santa Anna foi presidente do México por onze vezes, do período de 1833 até 1855, a cada mandato com uma postura política diferente, alternando entre o conservador e liberal, realista ou rebelde, se adequando as circunstâncias políticas exigidas (ROBERTSON; OLSON, 2001, p. 10).

---

<sup>56</sup> Tradução minha.

<sup>57</sup> Tradução minha.

Seu desejo por mais controle político era o oposto das pretensões dos colonos texanos e isso esboçou o conflito. Há vários fatores para explicar a revolta daqueles que pegaram em armas contra o exército mexicano, a mais comum, ao menos no início da revolta, foi a intenção de tornar o México uma república federalista novamente. Nem a questão étnica ou de origem servem como principal fator do conflito. A ideia inicial dos revoltosos era montar um governo provisório, como um Estado pertencente a federação mexicana, não tornar o Texas uma república independente (FLORES, 2002, p. 23). A ideia de independência foi ganhando adeptos ao longo do conflito, principalmente por conta da intransigência de Santa Anna.

Mas a versão oficial do evento, sustentado pela *Daughter of Republic of Texas* é que foi uma batalha entre texanos e mexicanos. No entanto, essa categorização binária ignora questões étnicas e políticas presentes no conflito. Havia tanto mexicanos a favor do federalismo como anglo-americanos apoiando as forças centralistas da ditadura de Santa Anna. Etnicamente os homens que defenderam o forte Álamo não eram nem um pouco homogêneos. Havia 13 cidadãos tejanos de origem mexicana, 41 europeus, dois judeus, dois negros e o restante eram cidadãos anglo-americanos. Segundo Stephen Hardin (HARDIN, 1994), aqueles que morreram defendendo o Álamo fizeram por "uma causa emprestada": "A maioria dos combatentes tinha recentemente chegado dos Estados Unidos para lutar pela independência do Texas. Entre eles, escoceses, galeses, dinamarqueses e inglesas, assim como cidadãos americanos".

O forte Álamo está atrelado diretamente a história do Texas. Com o objetivo de converter as populações indígenas locais, a missão foi fundada por padres católicos em 1744 com o nome de *Misión San Antonio de Valero*, sua estrutura consistia em uma igreja, um convento, celeiro, armazéns, oficinas e abrigos para índios nativos. Ao longo do tempo foi abandonada, voltando a ser ocupada em 1802 pela cavalaria espanhola, a *Segunda Compañía Volante de San Carlos de Parra del Alamo*, ficando conhecida como o Álamo desde então (FLORES, 2002, p. 63). A batalha travada em suas imediações é de importância única para a história do Texas e dos Estados Unidos, mas a Batalha de Béxar, ocorrida novembro de 1835, foi um importante evento que implicou no conflito de 1836. Após retornar da Cidade do México com a proposta de autonomia do Texas rejeitada por Santa Anna, Stephen Austin foi convidado a liderar as tropas federalistas. Após algumas vitórias diante das tropas mexicanas que sitiavam o Texas, as tropas de Austin estavam na rota de San Antonio de Béxar quando encontraram as tropas mexicanas próximas a missão de Concepción, a sudeste da cidade. A batalha em campo aberto criou uma falsa impressão de superioridade nas tropas federalistas, que acreditavam estarem mais bem preparadas que as tropas de Santa Anna (FLORES, 2002, p. 26).

No entanto, novembro se mostrou um mês difícil para os federalistas. A falta de objetivos claros e planos de ação afetaram as ações de Austin. Acampado nos arredores de Béxar até o início de dezembro, aguardando as movimentações das tropas mexicanas, as tropas federalistas debandaram cansadas de esperar as decisões de Austin. Esta falha lhe custou o cargo de comandante, sendo substituído por Edward Burleson e Francis Johnson. Com a ajuda de Ben Milam, líder das tropas voluntárias em Béxar, planejaram um ataque as forças mexicanas. O ataque durou quatro dias, deixando as forças mexicanas, lideradas por Martin Perfecto de Cós, cunhado de Santa Anna, sem suprimentos. Em nove de dezembro de 1835, Cós enviou seu tenente, José Juan Sanché-Navarro, para negociar um cessar-fogo com os federalistas. Os federalistas aceitavam o cessar-fogo se Cós promettesse que nem ele nem seus homens se oporiam ao "restabelecimento da Constituição de 1824", termos aceitos pelos mexicanos (FLORES, 2002, p. 28). No entanto, esta condição não era partilhada por Santa Anna.

O ataque ao forte Álamo foi a resposta de Santa Anna ao fracasso de seu cunhado em Béxar. No final de janeiro de 1836, Santa Anna e o exército mexicano chegaram a Monclova e se reuniram com Cós e seus homens. Em Béxar as forças rebeldes estavam ocupadas fortificando a Missão San Antonio de Valero, o Álamo, esperando a ofensiva mexicana. Com a ajuda do engenheiro Green Jameson e sob o comando de J.C. Neill, o Alamo fora equipado com dezenove canhões saqueados das tropas de Cós. Mas Neill partiu do Alamo por razões pessoais, e a liderança do Alamo então passou a ser de William Travis. As tropas não tinham muita simpatia pela figura de Travis como comandante. Os outros comandantes do Álamo tinha muito mais apoio junto as tropas, mas ficou acordado que ele iria liderar as tropas regulares e Jim Bowie as forças voluntárias.

Ao chegar em Béxar, os homens de Santa Anna içaram uma bandeira vermelha na torre da Catedral de San Fernando, um protocolo de guerra anunciando que nenhum prisioneiro seria feito durante a batalha. O general mexicano ofereceu as forças rebeldes a oportunidade de se render antes da batalha começar, mas foi respondido com um tiro de canhão pelos rebeldes. Com o início da batalha, o comandante do Álamo requisitou mais tropas junto ao general James Fannin, em Goliad, recebendo em 3 de março a resposta de que nenhuma ajuda chegaria. O cerco ao Álamo durou 13 dias, onde os 12 primeiros se resumiram a tiros de canhão e de franco-atiradores. Em 6 de março foi o último ataque. Os generais mexicanos concordavam com a estratégia de aguardar até a rendição do Álamo, mas Santa Anna acreditava que era preciso inspirar os soldados jovens e inexperientes com uma grande vitória. Os 187 defensores do

Álamo não foram capazes de suportar o ataque de milhares de soldados mexicanos. Estima-se que Santa Anna tenha perdido por volta de 600 soldados, número que faria falta semanas depois.

O massacre dos revoltosos que defendiam o forte não teria sido em vão. Hardin atribui à derrota das tropas insurgentes do Álamo como um elemento que impulsionou os alistamentos nas tropas do Texas: "A maioria chegou recentemente dos Estados Unidos para lutar pela independência do Texas. Entre eles estavam escoceses, galeses, dinamarqueses, ingleses, bem como cidadãos americanos. Poucos verdadeiramente texanos estavam lá" (HARDIN apud FLORES, 1998). Os acontecimentos no Álamo teriam inflado os ânimos das demais tropas anglo-americana que aos gritos de *se lembrem do Álamo* os levaram a vitória na Batalha de San Jacinto em abril de 1836, obrigando a retirada das tropas de Santa Anna, decretando a vitória texana e sua independência<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> A Revolução do Texas ainda trouxe consequências para a relação entre México e Estados Unidos. Durante 10 anos o Texas foi um Estado Independente, mas em 1844 seu congresso votou pela anexação junto aos Estados Unidos, o que o tornaria o 45º estado da União. No entanto, o México, que não reconheceria sua independência, exigiu que os Estados Unidos não aceitassem o ingresso do Texas à União. Sem acordo, México e Estados Unidos entraram em conflito que ficou conhecido como Guerra Mexicano-Americana. O fim do conflito veio com a assinatura do Tratado de Guadalupe-Hidalgo, onde o México reconheceria a fronteira do Rio Grande como o limite do Texas e cederia os territórios dos atuais estados de Utah, Califórnia e Nevada assim como partes dos territórios dos atuais estados de Colorado, Arizona, Wyoming e Novo México, enquanto os Estados Unidos assumiria o pagamento das indenizações reclamadas por cidadãos norte-americanos por danos causados pela conflito e pagaria ao México a soma de 15 milhões de dólares pelos territórios cedidos.

## Capítulo 2: O mito do Álamo entre política e identidade.

Apresentado os aspectos iniciais do filme, como sua produção, descrição das cenas e o histórico da Batalha do Álamo, partiremos agora para uma análise de seus temas e relações com a visão de mundo de seu diretor e do período que foi produzido. Apresentaremos também uma breve biografia de John Wayne, a fim de situar sua carreira como ator e diretor e compararemos sua versão do conflito com outras produções da década de 1950, que são: *The Man from the Alamo* (1953), dirigido por Budd Boetticher; *The Last Command* (1955), de Frank Lloyd; e *Davy Crockett: King of Wild Frontier* (1955), de Norman Foster.

Neste capítulo esperamos compreender quais as motivações de Wayne para a produção de *O Álamo*, qual sua visão sobre o conflito e quais paralelos podemos traçar com o período de produção. Outra questão que esperamos esclarecer é sobre o motivo de surgirem tantos filmes sobre o conflito de independência do Texas na década de 1950.

O ano de 1960 é uma baliza interessante para a história dos EUA. Revelando as contradições que se consolidaram ao longo da década, esse momento histórico conflitante se manifesta também no cinema e *O Álamo* se encontra inserido neste momento de transição revelando muito de seus aspectos. O pós-guerra trouxe um surto de crescimento e desenvolvimento para os Estados Unidos, o tornando uma das potências globais juntamente com a União Soviética, sua rival na busca pela hegemonia global. Internamente, os norte-americanos presenciaram uma estabilidade econômica em decorrência da geração de empregos e aumento do Produto Nacional Bruto durante a Segunda Guerra Mundial que proporcionou um aumento do consumo, da taxa de natalidade (o chamado *baby boom*) e o surgimento de uma classe média que contrastava com o período de crise econômica dos anos 1930. Agora todas as famílias sonhavam em ter um uma casa no subúrbio, carro na garagem e um aparelho de televisão na sala. Este último se tornou onipresente nos lares estadunidenses. Desenvolvido em fins da década de 1920, era uma raridade encontra-lo até os anos 1945, mas em 1952 dois terços de todas as famílias possuíam um aparelho ao menos. Era a partir dele que a família sentada na sala comendo suas refeições descongeladas no micro-ondas assistiam aos mais diversos programas, seriados, noticiários e principalmente filmes de cowboys (GRANT, B. K. 2008, p. 23).

Se a década de 1950 foi marcada pelo crescimento e consumo, os anos 1960 foram marcados pela tensão. A sociedade que crescia pujante agora demonstrava sinais de rompimento e suas contradições eram latentes. As mulheres que saíram para trabalhar durante



os anos 1940 e sustentaram a economia do país durante a guerra não queriam mais ser tratadas como simples esposas e mães a cuidar do lar, o movimento pelos direitos civis dava continuidade a uma longa batalha pelo reconhecimento da cidadania dos negros e o movimento da contracultura questionava as bases da sociedade estadunidense pautada no lucro, crescimento profissional e família monogâmica.

Na política externa, os anos 1960 foram igualmente conturbados para os Estados Unidos, que estava imerso no conflito da Guerra Fria. Marcados por uma tentativa de arrefecimento das tensões entre Estados Unidos e União Soviética, a transição dos anos 1950 e 1960 presenciou a Revolução Cubana e sua aproximação com o bloco soviético em 1961, representando um grande perigo para os norte-americanos. O ponto de tensão máximo foi em 1962 quando o governo de Moscou instalou mísseis na ilha caribenha, no episódio conhecido como a *Crise dos Mísseis*. Apesar de assinaturas de tratados entre as duas potências do período, conflitos como a Guerra da Coreia e a construção do muro de Berlim demonstram a tensão que o mundo estava inserido e revelava suas contradições.

John Wayne via este momento com muita apreensão. Para ele, este era um momento muito perigoso para os Estados Unidos pois as pessoas teriam esquecido os atributos essenciais da América:

“O melhor lembrete que podemos ter na história do mundo em minha opinião é o que aconteceu no Álamo em San Antonio, Texas. Onde 182 americanos se trancaram em uma velha missão por 13 dias e noites contra cinco mil homens do ditador Santa Anna[...] Sou grato por produzir um filme que traz a verdade e a realidade do acontecimento e apresenta um dos temas mais inspiradores e divertidos que já foi visto nos filmes” (EYMAN, S. 2014, p. 330).

Wayne acreditava que *O Álamo* seria o filme mais importante em décadas e se dedicou a ele como se sua carreira dependesse disso.

### 2.1) “República, eu gosto do som dessa palavra”: John Wayne, ator e patriota.

John Wayne foi uma das estrelas mais populares na história do cinema. Foi descrito pelo crítico de cinema Eric Bentley como o “americano mais importante de todos os tempos”. Para o General Douglas MacArthur, que liderou as tropas americanas na Guerra da Coreia, Wayne representava o militar americano melhor que o próprio militar americano. Para o general e muitos americanos, John Wayne foi um mito além de um ator e estrela de cinema, foi um

símbolo do *Sonho Americano*, alguém que sintetizou todos os valores da sociedade estadunidense.

A carreira de John Wayne durou de 1926 até 1976. Ele presenciou as principais transformações na indústria cinematográfica, como a transição do cinema mudo para o falado. Wayne participou de aproximadamente 200 filmes, mas sua participação em diversos *westerns* de baixo orçamento dificulta precisar a quantidade exata. Segundo Emanuel Levy, crítico de cinema, sua carreira consiste em 5 fases distintas. A primeira, entre 1925 e 1930, vimos sua escalada de um ajudante de estúdio a protagonista do filme *Big Trail* (1930). Na segunda fase, de 1930 a 1939, Wayne declinou de uma estrela em potencial para um ator de filmes B de faroeste. Na década seguinte, de 1939 a 1948, ele continuou crescendo como ator. Entre 1949 e 1969 é a fase crucial de sua carreira, quando atinge o status de ator mais popular dos EUA. E na década de 1970, Wayne salta de estrela de cinema a lenda nacional e se torna um genuíno herói do folclore americano (LEVY, E. 1998, p. xvi).

Nascido como Marion Michael Morrison em 26 de maio de 1907, em Winterset, no Iowa, Wayne começou a trabalhar na indústria do cinema ainda jovem. Quando estava na Universidade do Sul da Califórnia cursando direito, seu treinador de futebol americano, Howerd Jones, lhe conseguiu um emprego junto a Tom Mix, ator de diversos filmes *westerns*, dentre eles *A Grande Emboscada* (THE GREAT K & A TRAIN ROBBERY, 1926) e *O Cavalo Alado* (THE MIRACLE RIDER, 1935). No verão de 1925, John Wayne começou a trabalhar no departamento de produção do *Fox Studios*.

Nunca foi o sonho de Wayne trabalhar com produção de filmes ou mesmo se tornar um ator. Como ele mesmo definia sempre que questionado sobre o rumo que sua vida tomou: "eu fui o homem certo, no lugar certo, na hora certa". Mas retornando a faculdade depois das férias de verão ele começou a pensar que todos seus colegas tinham parentes e contatos no ramo do direito e que se ele quisesse seguir esse caminho teria que gastar muito tempo como assistente para depois iniciar sua própria carreira.

Ao longo da década de 1920, Wayne continuou trabalhando como assistente de produção ganhando 35 dólares por semana. Mas sem dúvida seu trabalho mais importante durante este período foi em *Mother Machree* (1928), onde ocorre seu primeiro encontro com o diretor de cinema John Ford. Ford foi uma grande influência profissional e pessoal para Wayne e certamente ele foi um dos responsáveis pelo seu sucesso. Se inspirando em John Ford, John

Wayne tinha ambição de se tornar diretor de cinema, desejo que se realizaria anos mais tarde com a produção de *O Álamo*.

A primeira vez que apareceu nas telas de cinema foi como dublê em cenas de futebol americano *Brown of Harvard* (1926) e *Drop Kick* (1927). E em 1930, Duke, apelido pelo qual era conhecido entre seus familiares e amigos, fez sua estreia como protagonista em um filme. Em *Big Trail* (1930), dirigido por Raoul Walsh, então conhecido como Duke Morrison, interpreta Breck Coleman, um jovem que retorna ao Missouri para guiar uma caravana em direção à Califórnia e descobrir quem matou seu amigo. Ao creditar o filme, o produtor Winfield Sheehan não gostou do nome artístico utilizado por Morrison, Walsh sugeriu então Anthony Wayne, general da Revolução Americana. Sheehan achou “muito italiano”, quando alguém sugere “John Wayne”, que é prontamente aceito pelo diretor, sendo desde então o nome artístico de Marion Morrison.

A década de 1930 é o período que Wayne mais atuou, aparecendo em 67 filmes, quase um terço de todos os filmes que fez na vida. A maioria destes filmes eram *westerns* de baixo orçamento, o que facilitava a produção e seu lançamento por terem roteiros simples e as vezes até os nomes se assemelhavam: *The Telegraph Trail*, *The Desert Trail* e *The Oregon Trail*; *Ride Him*, *Cowboy*, *Riders of Destiny* e *Randy Rides Alone*. Por serem baratos e filmados em poucos dias, Wayne conseguia participar de em média 7 filmes por ano, chegando ao ápice de filmar 11 em 1933. (LEVY, E. 1998. p. 12)

Após as décadas iniciais participando em filmes de baixo orçamento, Wayne conseguiu diversos papéis em filmes de maior orçamento e bilheteria com diretores consagrados no final dos anos 1930. Neste período, participou de 31 filmes e seu papel em *No Tempo das Diligências* (STAGECOACH, 1939), considerado por ele mesmo como o início de sua carreira, inaugura esta nova fase. Na trama, Wayne interpreta o jovem Ringo Kid, um criminoso que foge da cadeia para vingar o assassinato de seu pai e irmão. Para chegar a Lordsburg, cidade onde os assassinos de sua família se encontram, ele pega carona em uma diligência que se dirige a cidade e leva pessoas muito diferentes entre si. Ali, Ringo conhece o doutor Boone e a prostituta Dallas, que foram expulsos da pequena cidade de Toto, de onde parte a diligência, pela *Liga da Lei e da Ordem*, uma jovem grávida chamada Lucy, que está viajando para encontrar seu marido, um oficial da cavalaria, um vendedor de whisky, Samuel Peacock, e um banqueiro com uma retórica liberal chamado Henry Gatewood. No caminho até Lordsburg a diligência é atacada pelos índios apaches liderados por Gerônimo e seus ocupantes são salvos pela chegada da

cavalaria. *No Tempo das Diligências* é um dos *westerns* mais clássicos produzidos por John Ford e foi considerado em 1995 pela Biblioteca do Congresso americano como um filme significativo pelos seus aspectos culturais, históricos e estéticos (LEVY, E. 1998. p. 13)

Durante a Segunda Guerra Mundial, os filmes do gênero *Western* caíram de popularidade. Historiadores estimam que entre 1942 e 1945 foram produzidos 1700 filmes, sendo que 500 deles tratavam de alguma maneira da guerra. Wayne fez aproximadamente 16 filmes de guerra, o primeiro foi *A Longa Viagem de Volta* (THE LONG VOYAGE HOME, 1940) e *Fugitivos do Terror* (THREE FACES WEST, 1940) ambos de 1940. Um dado curioso é que Wayne nunca participou de filmes sobre a Guerra das Coreias, mas por outro lado foi o primeiro diretor a tratar da Guerra do Vietnã, em *Os Boinas Verdes* (THE GREEN BERETS, 1968).

Autores como Emanuel Levy atribuem a fascinação de Wayne por filmes de guerra ao fato dele nunca ter ido para o front. Durante a Primeira Guerra Mundial, Duke era muito jovem, tinha apenas 7 anos. E durante a Segunda Guerra Mundial, ele já estava com 34 anos e tinha um problema no joelho recorrente de seus anos jogando Futebol Americano na universidade, além de ter uma família grande para sustentar. E sua frustração só aumentou quando viu atores de Hollywood como James Stewart, Clark Gable e Henry Fonda irem servir os Estados Unidos no conflito.

Wayne conseguiu criar uma *persona* em seus filmes de guerra, que era caracterizado por temas que recorrentemente apareciam nos filmes. São eles: o comandante durão e patriótico, o homem de ação que quer lutar e odeia trabalhos de escritório e o líder carismático. Mas o mais importante em seus filmes de guerra era sua atitude em relação aos soldados e seu desejo obsessivo em torna-los “homens de verdade”. Na maioria dos filmes há a questão do conflito geracional, o contraste entre Wayne, um comandante experiente, e seus soldados, jovens e inexperientes.

Esse é o pano de fundo de *Tigres Voadores* (FLYING TIGERS, 1942). Wayne no papel do Capitão Jim Gordon lida com um novo recruta, Woody Jason, interpretado por John Carroll, que foi para o exército apenas visando conseguir dinheiro. Depois de ver um de seus amigos morrer em combate e Wayne o afastar da ação, Jason compreende a guerra de fato: “Eu era uma criança, e precisou que alguém morresse para eu me tornar um homem”. Aqui, o personagem de Wayne funciona como o exemplo de homem, uma espécie de *pai sociológico*, como Levy

define, para que Jason amadureça e encarar o que realmente era a guerra. Apesar de ter uma postura severa e muitas vezes autoritária, os personagens de Wayne possuem um lado afetivo onde se manifesta seu lado paternal. É o que vemos em *Horizontes de Glória* (FLYING LEATHERNECK, 1951), onde Wayne interpreta o Major Dan Kirby, um comandante odiado por seus subordinados, mas que na hora do combate real ganha o apreço do grupo (LEVY, E. 1998. p. 29).

Após os anos de guerra, Wayne volta a fazer filmes *westerns*. As duas décadas seguintes entre 1946 e 1960 é o momento mais importante de sua carreira. É onde ele protagoniza seus filmes mais icônicos, como *Iwo Jima – O Portal da Glória* (SANDS OF IWO JIMA, 1949), filme responsável pela primeira nomeação de Wayne ao Oscar de melhor ator e colocá-lo também pela primeira vez na lista das 10 estrelas mais populares dos Estados Unidos no ano de 1949. No filme, Wayne sustenta sua persona de líder severo e disciplinador, onde sua personagem o Sargento John Stryke não tem o apreço de seus homens até provar que suas táticas e conhecimento sobre o campo de batalha são valiosos e conquista a confiança daqueles que comanda.

A última fase da carreira de Wayne começa com *Bravura Indômita* (TRUE GRIT, 1969), pelo qual ganhou um Oscar de melhor ator, e se encerra com *O Último Pistoleiro* (THE SHOOTIST, 1976) em 1976. Neste período, ele participou de 12 filmes, sendo 10 *Westerns*. Este foi o período que alçou Wayne de grande estrela do cinema para se tornar uma lenda perante a crítica e o público. Um crítico escreveu sobre sua atuação em *Bravura Indômita* "o verdadeiro clímax de uma grande e amável carreira, se não como um ator então como uma instituição americana".

A partir dos anos 1950, John Wayne começou a introduzir suas ideologias nos filmes e utilizá-los como ferramenta de propaganda de suas ideias. Através da Batjac, a produtora que fundou para produzir os projetos que refletiam suas posições políticas, Wayne lançou filmes como *Aventura Perigosa* (BIG JIM MCLAIN, 1952), filmes com forte conteúdo anticomunista, *O Álamo*, fonte de nossa pesquisa, e *Os Boínas Verdes*, o único filme pró-Vietnam da época. Estes filmes são importantes para compreender as crenças políticas e visões de mundo de Wayne, principalmente em relação ao seu anticomunismo e devoção aos valores da América.

Um dos primeiros filmes de sua produtora, *Aventura Perigosa* conta a história de Jim McLain (John Wayne) e Mal Baxter (James Arness), dois investigadores do Comitê de

Atividades Antiamericanas<sup>59</sup> (HUAC) que, após mais uma absolvição de um grupo de comunistas pelo Comitê baseado na 5ª Emenda da Constituição dos Estados Unidos, que garante o direito aos réus de não se auto incriminarem, são enviados para o Havaí em uma missão secreta para investigar uma suposta conspiração comunista na ilha. O objetivo da operação, batizada como “Operação Abacaxi”, era acabar com uma rede de espionagem comunista responsável por inúmeros distúrbios na ilha.

Uma clara propaganda a favor do HUAC e uma crítica direta aos investigados que recorriam a 5ª emenda para não prestarem os esclarecimentos, *Aventura Perigosa* teria sido baseado em um artigo publicado na *Saturday Evening Post* intitulado “*We almost lost Hawaii to the reds*”. A maioria dos temores de uma infiltração comunista no Havaí no final dos anos 1940 quando uma série de protestos e paralisações de estivadores ocorreram na ilha.

As cenas iniciais do filme já dão o tom que a história seguira. Após a cena inicial, vemos uma tempestade e uma árvore balançando com a forte chuva e vento<sup>60</sup>, a tela mostra a imagem do capitólio e um narrador diz:

“Nós, os cidadãos dos Estados Unidos da América, temos como estes, nossos representantes eleitos, uma grande dívida. Destemidos pela viciosa campanha de difamação lançada contra eles como um todo e como indivíduos, eles continuaram firmemente sua investigação perseguindo suas crenças declaradas que qualquer um que continuasse a ser comunista depois de 1945 seria culpado de alta traição.” (BIG JIM MCLAIN, 1952, 2 min).

Em seguida vemos a audiência do Comitê de Atividades Antiamericanas, onde ocorre um interrogatório a um professor universitário suspeito de ser membro do partido Comunista. Ao ser questionado, o suspeito evoca a 5ª emenda para não responder à pergunta. Outro investigador questiona se o suspeito, em caso de uma guerra entre Estados Unidos e União Soviética, serviria seu país de bom grado, o investigado novamente evoca a emenda que garante o direito de não se auto incriminar. Em seguida aparece, com uma narração *over* o personagem de John Wayne indignado pelos 11 meses de investigação perdidos, os quais levantou

---

<sup>59</sup> John Wayne esteve envolvido com outra organização que defendia os valores americanos e o anticomunismo, a *Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals* (MPA, como era conhecido). Wayne apoiou a criação do órgão juntamente com outros atores, diretores e roteiristas de Hollywood. Wayne se tornou presidente da entidade em 1949, servindo por quatro mandatos, até 1953.

<sup>60</sup> Nanci Espinosa, em sua dissertação intitulada *Hollywood e a contenção do “mal”: Propaganda e legitimação das ações de repressão ao comunismo na Era McCarthy, 1947 – 1954*, analisa profundamente esta cena inicial e o filme em questão. ESPINOSA, 2015.

documentos irrefutáveis da associação do suspeito com o Partido Comunista. E a maior indignação do personagem de Wayne é que o professor retornará a sua universidade para “contaminar mais crianças”.

*Aventura Perigosa* é um dos filmes protagonizados por Wayne onde o anticomunismo está mais latente e visível. Os comunistas são representados como pessoas cruéis e sem remorso que apenas querem tomar o poder, abandonam a própria família e não sentem empatia por ninguém. Em contraposição, Jim McLain é um homem sério, dedicado ao trabalho, crente a Deus e que busca construir uma família, defendendo os valores da América. Quase o próprio Wayne no filme (ESPINOSA, 2015. p. 40)

O estilo de vida de John Wayne estava intimamente conectado com sua imagem nos filmes. Diferente de outras estrelas de Hollywood que nem sempre eram aquilo que passavam ao público, criando uma tensão entre sua vida pública e a privada, Wayne reforçava suas visões de mundo e explicitava suas opiniões. E seus valores iam de encontro com os valores da nação americana: o trabalho duro, conquistas individuais e o sucesso financeiro. No seu estilo de vida, Wayne exemplificava os valores mais importantes do *Sonho Americano*: a mobilidade ascendente, o sucesso e realização social. Ele mesmo era um exemplo de *self-made man*, ideia muito arraigada ao imaginário norte-americano. Ele tinha se tornado ator por acaso, mas sua dedicação e ambição pelo sucesso o levaram ao topo. O crítico Joan Mellen diz que a importância do fenômeno de Wayne é que ele era um estadunidense comum que subiu ao topo da escala social e tornou-se um exemplo do sistema democrático americano (LEVY, 1998. p. 260)

Wayne entendia que seus filmes eram um veículo para suas ideias. Em carta dirigida ao presidente Lyndon B. Johnson (1908 – 1973), ele explicita seu desejo de produzir um filme sobre a Guerra do Vietnã que ajude a sensibilizar o povo estadunidense à causa da guerra. Wayne reconhecia que a participação dos Estados Unidos no conflito não agradava a população, mas ele concordava com a postura do presidente Johnson e acreditava que a melhor forma de sensibilizar e informar a opinião pública sobre o conflito no Sudeste Asiático era através do cinema:

“Nós queremos contar a história de nossos combatentes no Vietnã com bom senso, emoção, caracterização e ação. Nós queremos fazer de uma forma que inspirará uma atitude patriótica por parte de nossos companheiros americanos

- um sentimento que nós já tivemos nesse país no passado durante tempos de estresse e problemas." (DA SILVA, 2016, p. 22)

Wayne sempre apoiou os esforços americanos em guerras. Apesar de não ter servido as forças armadas em nenhum conflito, sempre esteve próximo dos soldados, seja em visitas a acampamentos ou os representando em filmes, os quais eram muito populares e funcionavam de certa forma como propaganda para alistamento. Sua opinião sobre a Guerra do Vietnã não era diferente e ele abominava atores e atrizes hollywoodianos que criticavam a atuação dos Estados Unidos na guerra.

O filme que congregava o desejo de Wayne e sua visão sobre este conflito é *Os Boinas Verdes*, dirigido por ele próprio e lançado em 1968, e sua mensagem principal é reforçar a intervenção norte-americana como algo positivo e necessário. Na trama, somos apresentados ao jornalista Georg Beckworth que não está convencido sobre a participação dos Estados Unidos no conflito do Sudeste Asiático. Após uma apresentação das *Forças Especiais* (também conhecidos como *Boinas Verdes* por conta de sua boina distinta de serviço) ele decide acompanhá-los ao Vietnã para ter uma outra visão sobre a guerra. Lá, Beckworth percebe que os Estados Unidos têm a missão de libertar os vietnamitas da ofensiva comunista que, na ótica do filme, apenas leva tirania e miséria ao país. Em diversas passagens vemos como os Boinas Verdes fazem um trabalho humanitário no Vietnã, como cuidar do pequeno Hamchuck, um órfão vietnamita que vive junto com os soldados na base construída no meio da selva.

*Os Boinas Verdes*, além de servir como uma propaganda pró-intervenção estadunidense no Vietnã, funciona também como uma forte propaganda anticomunista. Isso é percebido logo nas primeiras cenas do filme. Em uma apresentação para a imprensa e civis, os soldados das forças especiais relatam suas funções e qualificações e em seguida respondem a perguntas da plateia. Na primeira pergunta o suboficial Muldoon é questionado por um jornalista se os Estados Unidos deveriam lutar nesta “guerra cruel”, responde que não cabe aos militares tomar decisões sobre política externa, apenas combater onde é ordenado. Outro jornalista então questiona se os Boinas Verdes são robôs sem sentimentos e se os sul-vietnamitas realmente querem a presença estadunidense. O Sargento McGee responde que não há como eles não se sensibilizarem com a morte de civis alheios à guerra e reflete que se o mesmo ocorresse nos Estados Unidos, se os políticos, intelectuais e as autoridades morressem, seria necessária uma intervenção externa.



Neste ponto, o jornalista Geoge Beckworth, que iremos acompanhar no filme, levanta o questionamento se seria correto lutar pelo governo sul-vietnamita, um governo que não foi estabelecido com eleições livre e nem possui uma constituição. Quem responde sua pergunta é o suboficial Muldoon:

“A escola onde estudei ensinou que as 13 Colônias com lideranças instruídas, todas visando o mesmo objetivo após a Guerra de Independência, levaram de 1776 e 1787, 11 anos de esforço pacífico para escrever um documento que todas as 13 colônias assinassem. A nossa atual constituição.”

Muldoon é aplaudido pela plateia presente. Esta cena revela todo sentido que John Wayne almeja passar sobre a intervenção estadunidense no Vietnã. Ao recorrer ao exemplo da luta das 13 colônias pela independência, o suboficial coloca os esforços norte-americanos no Vietnã como uma luta de um povo oprimido pela sua liberdade, onde os Comunistas seriam os catalizadores de toda a opressão e autoritarismo e os Estados Unidos o grande libertador e exemplo de democracia a ser seguido.

Ainda não convencido, Beckworth diz que as pessoas acham que esta é uma guerra entre os vietnamitas, na qual o governo norte-americano nada tem a ver. Muldoon então apresenta armas apreendidas pelo exército estadunidense no Vietnã produzidas pelos “chineses vermelhos” e por “comunistas russos” e munições produzidas por “comunistas tchecos”. As armas, segundo o suboficial, eram as provas cabais da dominação comunista do mundo.

Ao fim da apresentação o jornalista passa pelo Coronel Kirby, personagem de John Wayne, e afirma ainda não concordar com o envolvimento dos Estados Unidos no Sudeste Asiático. Kirby apenas pergunta se ele já esteve no Vietnã para ter esta opinião e quando Beckworth responde que não, ele apenas o ignora. Aqui temos o exemplo da linha de raciocínio condutora de *Os Boinas Verdes*, o ver para crer. Os jornalistas seriam os representantes da figura do intelectual, aqueles que não tem vivência prática sobre o campo de batalha e apenas condenam o conflito atrás de suas mesas ou em seus escritórios. Após Beckworth ir para o campo de batalha e vivenciar o que realmente é a guerra, ele muda de opinião e apoia as ações dos Boinas Verdes<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> Para mais informações sobre Hollywood e filmes sobre a guerra do Vietnã, conferir o artigo de Tiago da Silva *A Guerra do Vietnã no Cinema Hollywoodiano*. SILVA, 2016.

*Os Boinas Verdes* é um filme com a marca de John Wayne, não só pela posição política defendida, mas por trazer elementos básicos que Wayne tinha familiaridade típicas do gênero *western*. No filme, os boinas verdes se dirigem para uma região afastada que se assemelha a uma região de fronteira do velho Oeste americano no Vietnã do Sul onde ajudam na construção de uma base militar. O embate contra o exército do Vietnã do Norte reproduz o binômio estadunidense e seus aliados sul-vietnamitas representantes da civilização, liberdade e valores nobres do Ocidente contra os bárbaros vietcongs aliados do comunismo.

Apesar de apresentar um discurso anticomunista tão escancarado como os dois filmes apresentados anteriormente, *O Álamo* é, segundo Emmanuel Levy, o trabalho que mais expressa as visões política e sobre a América de John Wayne. Ele dedicou 14 anos de sua vida para realizá-lo e sempre o tratou como um projeto muito pessoal e ninguém além dele mesmo poderia filmar esse trecho da história dos Estados Unidos. Wayne dedicou todo seu tempo e dinheiro no filme, chegando a hipotecar imóveis para viabilizar o projeto e economicamente (LEVY, 1998. p. 313).

O próprio Wayne dizia que sua versão da Batalha do Álamo era muito mais do que apenas uma propaganda anticomunista. Para Michael Munn, Wayne disse que há um discurso anticomunista em *O Álamo*, mas que ele significava mais do que isso:

“Eu espero que ele transmita para todas as pessoas do *mundo livre* que eles têm um débito com todos os homens que deram suas vidas lutando pela liberdade. Eu acho que esta representação da batalha do Álamo irá lembrar as pessoas que o preço da liberdade não é barato” (MUNN, 2005. p. 216)

Wayne sempre disse que seu principal objetivo em fazer filmes era entreter a família norte-americana média. No entanto, ele também acreditava que poderia deixar algum ensinamento para seu público: “se ao mesmo tempo eu conseguir passar uma mensagem de democracia e liberdade, então eu vou colocar um pouco disso”. E *O Álamo* está cheio destas mensagens a fim de atingir os *corações e mentes* dos espectadores, não só de estadunidenses, mas do mundo.

Além de todo o contexto da Batalha do Álamo ser facilmente associado a uma luta contra o autoritarismo e opressão, dois momentos do filme que merecem destaque. Primeiro o diálogo de Davy Crockett e William Travis na cantina de San Antonio. Como já exposto no primeiro capítulo, em um momento do filme William Travis vai ao encontro de Crockett e seus

homens que acabaram de chegar a vila de San Antonio de Bexar e comemoram em uma cantina. Nesta cena, o personagem de Wayne faz um monólogo sobre as qualidades da República, único regime pelo qual as pessoas podem viver livres, falar livremente e tem o direito de ir e vir. Ao evocar estas qualidades do regime republicano, Wayne através do seu personagem cria a dicotomia clássica no gênero *western* entre civilização e barbárie, delegando ao governo de Santa Anna um rótulo de autoritário e tirano.

No início do filme, o texto que serve para explicar o conflito indica ao expectador essa dicotomia, definindo o governo de Santa Anna como *tirânico* e que a luta dos estadunidenses no Texas era pela liberdade. Tão simplista quanto isso. O texto inicial do filme não explica por que motivos Santa Anna seria um ditador e faz sua “marcha sanguinária” em direção ao norte do país e nem por que os texanos se revoltam, simplificando um conflito complexo entre o governo mexicano e uma de suas províncias que envolvem colonos estrangeiro e mexicanos, de ambos os lados.

Outra cena que merece destaque é o final do filme. Após a batalha que destrói a missão do Álamo e massacram seus ocupantes, mulheres e crianças que decidiram não sair da missão antes da batalha são encontrados e poupados pelo exército mexicano. Demonstrando nobreza e compaixão, o General Santa Anna, na sua única aparição no filme, provém aos sobreviventes uma saída honrada da missão, com saudação de cornetas e continência de todos seus soldados e o próprio Santa Anna retira seu chapéu quando a viúva do Cap. Dickson e sua filha passam por ele, dando uma impressão de que mesmo vitorioso quem venceu de fato foram os texanos massacrados no Álamo. O local se transforma em um espaço sagrado, um “santuário” da liberdade. A música ao fundo também aumenta o clima patriótico:

“Os mais velhos contam a história. Deixe a lenda crescer e crescer dos 13 dias de glória do cerco do Álamo. Icem a bandeira feita de trapos, orgulhosamente. Enquanto os olhos do Texas brilham. Essa era uma missão forte. Seja um santuário eterno. Uma vez que eles lutaram para nos dar a liberdade. Isso é tudo que você precisa saber sobre os 13 dias de glórias do cerco do Álamo”  
(THE ALAMO, 1960, cap. 32, 160-161 min).

Em *O Álamo* percebemos dois tipos de propagandas apontadas pelo sociólogo Jacques Ellul. Ele define que há dois tipos de propagandas: a *propaganda política* e a *sociológica*. A primeira, mais facilmente reconhecida por governos, partidos políticos, administrações, grupos de interesse com o objetivo de alterar o comportamento ou opinião de determinado público,

muitas vezes utilizada com objetivos políticos, buscando resultados imediatos na definição e criação de um inimigo comum, no caso da Alemanha Nazistas os judeus, no caso dos Estados Unidos do período macartista os comunistas. É isso que ocorre nos filmes citados acima, uma tentativa de definir um inimigo e demonstrar suas ações que atacam os valores daquela sociedade. Por conta disso, sua difusão ocorre com maior frequência em períodos de crise política e guerras. (ELLUL, 1973. p. 62)

Já a *propaganda sociológica* é definida por Ellul como um tipo de propaganda mais difundido e menos claro, que trata do interesse de grupos em manifestar suas vontades, visões de mundo e ideologias em determinadas sociedades e integrar o número máximo de indivíduos em si, unificando o comportamento de seus membros de acordo com um padrão e difundindo seu estilo de vida no exterior e, assim, impor-se a outros grupos. Dessa forma, a propaganda sociológica é mais difundida porque todos os grupos exprimem seus interesses desta maneira e porque sua influência é muito mais sobre um estilo de vida do que sobre opiniões. Por conta disso, sua difusão é mais comum em períodos de estabilidade política que permite consolidar o estilo de vida estabelecido (ELLUL, 1973. p. 62).

Ainda segundo Ellul, a *propaganda sociológica* é mais complexa de ser percebida e entendida por agir em um movimento reverso a *propaganda política*. Enquanto esta age de forma a espalhar uma ideologia com o objetivo de fazerem as pessoas aceitarem um determinado regime político ou econômico, a primeira age quando a ideologia é a base de um determinado grupo, arraigada a sua formação. Dessa forma, a *propaganda sociológica* na maioria das vezes surge espontaneamente.

Esses dois tipos de propaganda podem ser percebidos em *O Álamo*. Enquanto a *propaganda política*, apesar de sutil, refere-se ao anticomunismo, a *propaganda sociológica* trata de difundir todo o modo de vida americano presente no filme, relacionado a família, modelo de homem a ser seguido e a posição da mulher na sociedade.

## 2.2 – “Sua primeira palavra como um homem”: Wayne, O Álamo e a construção do arquétipo de homem.

John Wayne, além de ser um grande representante dos valores conservadores da política americana, também é um grande representante do que é ser um homem para a sociedade

americana. Seu herói interpretado no cinema, principalmente em filmes *westerns*, segue alguns padrões clássicos ao gênero, como ser um indivíduo externo a comunidade ou que percebe que seu lugar não é naquele espaço, mas que mesmo assim possui um dever para com aquelas pessoas.

Estas características contribuem para a construção do arquétipo masculino dos personagens de Wayne: seus heróis são fortes e corajosos, quietos e não podem demonstrar emoções, agem nos momentos necessários e não tem tempo para intelectualismo, característica relacionada as mulheres. Em geral, a masculinidade de seus personagens é medida em comparação ou com mulheres ou com homens mais fracos, cuja masculinidade está a prova.

Em *Red River* (1948), por exemplo, seu personagem é contrastado com o de Harry Carey Jr., cujo personagem é gago e submisso a uma mulher, tornando questionável sua masculinidade. Em *Back to Bataan* (1945), Wayne demonstra que os problemas emocionais não podem interferir nos seus deveres. O líder das tropas Filipinas, interpretado por Anthony Quinn, desconfia que sua namorada estaria ajudando os japoneses. Sua instabilidade emocional afeta sua liderança. E apenas quando Wayne revela que de fato ela está ajudando o inimigo Quinn se estabiliza novamente e volta a ser um soldado de verdade. Wayne não é ríspido e desrespeitoso com o personagem de Quinn, até o consola: “as vezes não é fácil esquecer”, mas claramente ele é o modelo de como um homem deve se comportar, principalmente nos tempos de guerra (LEVY, 1998. p. 147).

Mas o maior exemplo da construção da masculinidade dos personagens de Wayne fica evidenciado em *O Homem que Matou o Facínora* (THE MAN WHO SHOT LIBERTY VALANCE, 1962), de John Ford, onde a masculinidade de seu personagem é comparada com a do personagem de James Stewart. No filme, Stewart interpreta o advogado Ranse Stoddard que, ao chegar a Shinbone, um pequeno vilarejo no oeste americano tem sua diligência assaltada pelo fora-da-lei Liberty Valance, que aterroriza a cidade. Apenas Tom Doniphon, interpretado por John Wayne, tem coragem e habilidades necessárias para enfrentar o bandido.

O filme inicia com o retorno de Stoddard, agora um senador, a pequena cidade de Sinbone para o velório de Tom Doniphon. Quando um reporter pergunta por quê um senador dos Estados Unidos teria ido a um lugar tão distante para o funeral de um fazendeiro local, Ranse então se recorda da sua chegada a cidade, quando sua diligência foi assaltada por Valance e o filme passa a ser contado em *flashback*. O fora-da-lei confronta o condutor com uma arma

e força os passageiros, a saírem. Valance exige um broche de mulher, e ela implora para que ele não o tome porque era um presente de seu falecido marido, mas Valance o toma sem qualquer remorso. Ranse não pode tolerar tal desrespeito com uma mulher e empurra Valance e confronta seu bando dizendo: "Que tipo de homem vocês são?!" Valance responde: "Este tipo", e dá um soco nele, respondendo ao senso de decência masculina de Ranse com força bruta masculina.

Assim, a história que Ranse conta aos jornalistas começa com questões de masculinidade que continuará a ser questionadas durante todo o filme. Tom chama Ranse de "mulherzinha" quando ele descobre que Ranse foi espancado por tentar proteger uma mulher. Quando Ranse expressa o desejo de ver Valance preso, Tom insiste que as armas são a única maneira de lidar com Valance porque, "Aqui, um homem resolve seus próprios problemas". O *script* repetidamente interroga questões de masculinidade: está tudo bem para um homem esperar mesas? Quem é o "homem mais durão daquele local"? Você pode se tornar um pistoleiro? Valance era mesmo um homem para começar? Como o título e as palavras finais do filme deixam bem claro, a identidade de quem atira em Valance continua a ser altamente significativa e elusivamente indeterminável - afora tudo, o filme não se chama "Tom Doniphon" ou "Ranse Stoddard" - mas nos faz saber que foi um homem que matou Valance.

Os personagens de cada ator apresentam formas diferentes de masculinidade – e mesmo de sociedade. O personagem de Wayne tem todas as características de um homem do velho Oeste: ele se identifica como um homem durão e mostra que está disposto e é capaz de proteger os outros de Valance, disparar uma arma com precisão e desarmar quem o desafia em um bar. James Stewart, por outro lado, incorpora uma versão completamente diferente da masculinidade americana com seu personagem: ele é um advogado e representante do intelectualismo do leste, não sabe manusear uma arma, é espancado por Valance e em uma cena sai para o tiroteio com ele vestido com um avental, algo que só as mulheres usam para os serviços domésticos. No entanto, não podemos descartar seu lado masculino por encarar corajosamente Valance, por ser inteligente e educado de uma maneira "masculina" e por conquistar a personagem feminina ao final do filme. Enquanto isso, o personagem de Wayne, apesar de ser inquestionavelmente o esteriótipo de homem do velho oeste, morre sozinho e pobre. E esta é a mensagem por trás do filme, a morte do velho oeste e a vitória do mundo "civilizado" (HORNE, 2012. p. 8).

Em *O Álamo*, o personagem de Wayne também serve como o exemplo de masculinidade a ser seguido. Entendemos que neste filme que além da relação com as mulheres e com outros

homens, o modelo de exemplo ao jovem também é um dos pontos para entender a construção da masculinidade de John Wayne. *O Álamo* também se torna um exemplo atípico dos filmes de Wayne pois não há um único personagem que a masculinidade seja contestada servindo de oposição ao personagem de Wayne, mas traços de alguns personagens que serve como exemplos a não serem seguidos. Aqui ressaltamos que não é objetivo abordar as características e a figura de Davy Crockett em si, o que faremos mais detalhadamente no próximo capítulo.

Quatro personagens do filme trazem características que servem de contraponto para a masculinidade orientadora do personagem de Wayne. Seguindo a ordem que o público conhece os personagens, o primeiro que se tem contato é com William Travis, um dos comandantes das tropas do Álamo. No filme Travis, um advogado que vai ao Texas em busca de terras fartas, é apresentado como um homem com compostura, mas arrogante. Apesar de ter boas intenções para com seus comandados, ele esconde informações de suas tropas com medo que ocorram deserções pelo fato de não haver ajuda nesta batalha. Travis é um líder que não bebe, se veste diferente e evita o contato com as tropas. Diferente de Crockett e Jim Bowie, líderes mais simples e próximos aos seus homens, que não falam difícil e preferem partir para a ação em vez de se “esconder em uma velha missão” (GRANT, 2008. p. 40).



Figura 12 – Diálogo entre William Travis e Davy Crockett (*THE ALAMO*, 1960, cap 8, 31 min)

Outro personagem que evidencia a masculinidade de Crockett é seu pequeno “jogo de garotos” entre ele e seu companheiro Beekeeper, um dos maiores e mais fortes dos tenessianos no Texas. Na cena, quando Travis vai ao encontro dos tenessianos na cantina de San Antônio para conversar com Davy, eles são interrompidos por Beekeeper que exige uma revanche contra Davy, que já o venceu segundo suas contas por 36 vezes e pelas contas dos demais 38. O jogo consiste em cada um dar um soco na cara do outro e o vitorioso é aquele que se mantém em pé. Após uma pequena decisão para ver quem seria o primeiro, Beekeeper acerta um gancho em

Davy, que se mantém em pé e tem o direito de executar seu soco. Um soco tão forte que derruba seu rival e as pessoas que estão atrás dele. Com isso fica decidido que Crockett o venceu trinta e 39 vezes.



Figura 13 – Beekeeper e Davy Crockett em sua disputa. (THE ALAMO, 1960, cap. 7, 28 min)

Apesar de não ser mais um jovem, o personagem de Wayne é indiscutivelmente o mais forte e também o mais corajoso. Em outra cena, Crockett sai da cantina e encontra a jovem viúva Flaca, seu par romântico, que está tendo problemas com Emil Sand, um estadunidense oportunista que apenas quer se casar com ela para conseguir suas terras. Movido por um código moral interno, os heróis de Wayne não podem deixar que injustiças ocorram e mesmo que corram perigo são levados a agir. Sand é um exemplo de masculinidade a não ser seguido por ser ganancioso e querer se aproveitar de uma jovem viúva para se enriquecer. Também quando vai confrontar Crockett ele chama seus homens para encurralá-lo e quando Jim Bowie chega para ajudar Davy, ele foge aterrorizado.



Figura 14 – Davy Crockett e Emil Sand (THE ALAMO, 1960, cap. 9, 34 min)

Enfrentar o inimigo é uma das prerrogativas básicas dos heróis de Wayne, sendo a coragem uma de suas principais qualidades, ainda mais no contexto da Batalha do Álamo. Mas



em alguns casos é compreensível o desejo de deserção no conflito. Após a chegada das tropas mexicanas, o General Santa Anna concede passagem livre para aqueles que querem deixar o Álamo antes do conflito. Neste momento, Jocko se despede de sua esposa cega Nell e de suas filhas, que estão orgulhosas dele. Jocko se aproxima dos comandantes do Álamo e diz que não pode deixar sua mulher, ele diz que isso “É mais do que um homem pode aguentar”. É neste momento que Nell se aproxima dele, ambos em frente a capela do Álamo ao fundo e repreende os líderes do Álamo e seu marido. Ela diz que Jocko ficará na missão pois ele “é tão homem quanto todos ali. Talvez mais” e é seu direito lutar pelo Texas.

Talvez esta seja a cena que mais resume as qualidades de um homem em meio a Batalha do Álamo. Mais que o dever, eles tem o direito de lutar esta guerra e se sacrificar pela liberdade. Para Nell soa como uma ofensa William Travis pedir a Davy Crockett que deixe seu marido acompanhar para fora do Álamo. E Jim Bowie diz em tom jocoso que para ir logo se não o “ajudaria com a ponta sua bota”. Apesar de dizerem para ambos que deixar a missão não seria demérito nenhum, a condição de Jocko deixá-la colocaria a prova sua masculinidade. Como no anúncio veiculado na revista *Life* de 4 de julho de 1960, não havia *ghostwriters* no Álamo. Apenas homens.

Esta cena também é reveladora quanto a posição da mulher e sua representação no filme. Nell, é uma mulher forte que está disposta a perder seu marido pois neste momento todos devem fazer sacrifícios em nome de algo maior: a liberdade. Ela diz que, apesar de cega, é “tão boa quanto qualquer mulher no Texas” e que também é seu direito deixá-lo ir, revelando o código de conduta daquela sociedade em que liga a mulher ao homem, pois se seu marido não continuasse na missão, ambos seriam desonrados. A posição da mulher nos filmes *western* sempre foi muito periférica, representada como fraca, submissa e inferior, sendo a donzela aterrorizada pelo índio ou o mexicano, a mulher que deve ser submissa ao marido e cuidar da casa e dos filhos, ou ainda a prostituta que, mesmo vivendo à margem do sistema moral do velho oeste, ainda sim é digna de amor e pode se redimir ao final do filme, seja pelo casamento ou pela morte (BAZIN, 1991. p. 203).

Além de Nell, em *O Álamo* vemos outras duas personagens femininas com certa relevância: a esposa do capitão Dickinson, Susannah, e a jovem mexicana viúva Flaca, par romântico de Davy Crockett. Assim como a espoja de Jocko, elas também revelam a posição que a mulher ocupa dentro da trama e suas relações com os homens também servem de parâmetro para a masculinidade.

Susannah Dickinson apenas aparece em algumas poucas cenas e quando aparece é apenas para afirmar seu papel de mãe e esposa, como na cena da chegada de Crockett e seus homens ao Álamo e ela os recebe no escritório de Travis. Neste momento, sua filha Lisa, interpretada por Aisa Wayne, filha de John Wayne, aparece nas escadas a sua procura, reforçando seu papel de mãe. Em seguida ela se retira da sala para deixar os homens tratar de seus assuntos, provavelmente partindo para os serviços domésticos. Em outra cena, Dickinson tenta convencê-la a deixar a missão antes que a batalha comece, mas ela reluta e insiste em permanecer, dizendo que é uma “mulher de um soldado e seu filho é filho de um soldado”. Assim como Nell, Susannah também é uma mulher forte e decidida, típica do velho oeste, disposta ao sacrifício necessário e permanecer ao lado de seu marido no Álamo durante a batalha, pois julga que é seu dever ficar ao lado do seu marido.

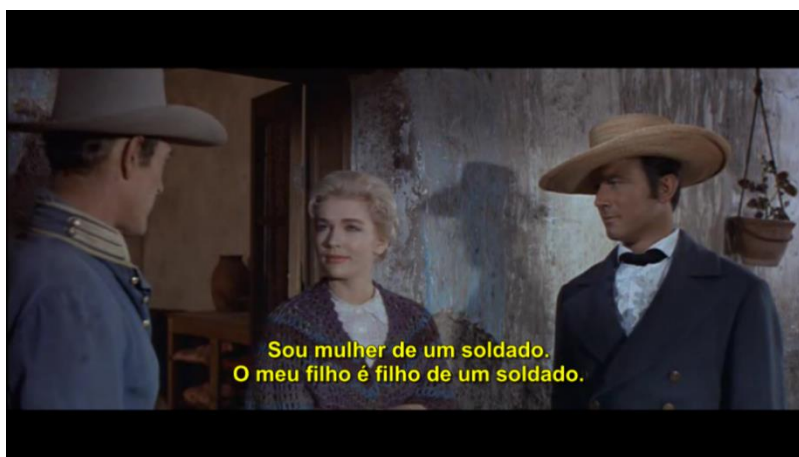


Figura 15 - Capitão Dickinson, sua esposa Susannah e William Travis (*THE ALAMO*, 1960, cap.25, 121 min).

A mulher tinha uma posição muito demarcada dentro do Velho Oeste na composição de uma sociedade agrária e sedentária, como pode ser percebido em outro filme protagonizado por Wayne, *No Tempo das Diligências*. Neste filme, John Wayne interpreta o fora-da-lei Ringo Kid, que foge da prisão para vingar a morte de seu pais e irmão, no caminho encontra a diligência que está Dallas, uma prostitua que foi expulsa de uma cidade pela *Liga da Moral e da Ordem*. Apesar de não ser “uma mulher de respeito” perante a sociedade do Velho Oeste, Ringo se apaixona por Dallas e a convida para viver com ele em seu rancho. O convite para o casamento é o convite para ocupar uma posição “digna” dentro daquela sociedade, a transformando em uma mãe de família e esposa. Como nos diz Ismail Xavier: “Sua união com Dallas, avalizada pelo xerife, era a marca definitiva do papel da mulher na composição da utopia agrária e sedentária” (XAVIER, 2014. p. 184).

Flaca é uma das personagens mais representativas em *O Álamo*. Em primeiro lugar por ser o interesse romântico de Davy Crockett, personagem de Wayne, e em segundo lugar por ser a única mexicana a ter falas no filme. Na sua primeira cena, John Wayne a salva de Emil Sand, o que na versão final do filme, que sofreu muitos cortes, se torna um tanto confuso. Vemos os capangas de Sand emboscando Wayne nas ruas de San Antonio e em seguida Wayne e seus homens investigando a capela da cidade, onde Sand teria guardado toda sua pólvora a fim de não entregar a Travis no Álamo. Esta cena se desenrola com o confronto entre Crockett e Sand, que o mata com a faca de Bowie. Esta cena ficou de fora da versão oficialmente comercializada do filme, causando uma confusão no espectador, pois nesta versão Sand não é mais citado no filme, tornando sua participação inconclusiva e sem sentido.

A relação entre Flaca e o personagem de Wayne segue os padrões clássicos do cinema *western* de certa forma. Ela é a donzela que necessita que o herói interfira para salvá-la do perigo que neste caso não é um indígena ou um mexicano, mas um estadunidense ganancioso que apenas quer suas terras. Como explica Carlos Cortés (CORTÉS, 1998), o romance entre Crockett e Flaca é possibilitado pela posição social que a donzela ocupa e sua cor de pele. O autor diz que não é incomum relações entre homens de origem anglossaxônica e mulheres latinas, desde que ela seja de uma família de elite, tenha certa cultura e seja de pele branca. Flaca é uma mexicana de origem espanhola e sua família é da elite de Potosí. A própria atriz que interpreta Flaca, Linda Cristal, nem de fato é mexicana, mas sim argentina, evitando assim as mestiçagens do povo mexicano.

Na última cena que Crockett e Flaca se encontram, em meio a uma floresta, o personagem de Wayne a manda de volta para sua cidade. O argumento utilizado por ele é que ela tem que lutar sua própria batalha e não no Álamo, algo que ele (e os outros homens) devem se preocupar. Ela vem de uma família mexicana influente e é letrada, Crockett diz para ela deve utilizar isso para informar o povo o que está acontecendo no Álamo. Seu trabalho é mais *intellectual*, uma característica relacionada as mulheres. Diferente dos homens que devem partir para a ação. Não atoa Crockett pede sua ajuda para escrever a carta em nome de Santa Anna utilizada para persuadir os tenessianos a permanecerem no Texas.

Quando Flaca sobe na carruagem trazida por Parson, ela diz que talvez nunca mais veja Davy e quando vai dizer que o ama, hesita parte em disparada com a carruagem. O amor entre ambos é impossível. Em primeiro lugar pois Crockett irá morrer no Álamo e em segundo pela idade avançada de Wayne no filme, ele estava com 52 anos durante as filmagens, que tornava

seu romance com mulheres mais jovens mal visto pelo público. Neste período já deixara de lado as características de galã e desenvolvera outra *persona* em seu relacionamento com as mulheres em tela. O amor entre Crockett e Flaca ainda serve como metáfora para a união entre o Texas, representado pelo personagem de Wayne, e o México, representado pela personagem de Linda Cristal. Apesar de haver simpatia pela elite mexicana, grupo de onde vem Flaca, a união entre o Texas e o México é impossível, sendo representado na cena que Wayne conversa com a mexicana na floresta, mas a envia para a Cidade do México.

Durante toda sua carreira três tipos de galãs encenados por Wayne: o cavalheiro ingênuo, o marido distante/o pai alienado e o avô companheiro, elas se sucediam ao tempo que John Wayne se tornava mais velho. Durante a primeira fase, que durou aproximadamente até o final dos anos 1940, Wayne interpretava um herói ingênuo, inocente com as mulheres e desajeitado nas cenas românticas. É o que vemos em Ringo Kid e na sua relação com a prostituta Dallas em *No Tempo das Diligências*, o fora-da-lei não discrimina Dallas por ela ser uma prostituta, mas a trata como trataria qualquer outra pessoa: “eu sei tudo o que preciso saber”. Além disso ele exige que todos na diligência a tratem como uma dama, com a devida polidez e cortesia.

A segunda fase começou no final dos anos 1940 com *Fort Apache* e *Red River* e durou até os anos 1960. Esta é a fase mais conhecida do ator por ser o período onde se concentra seus filmes mais clássicos. Nesta fase os personagens de Wayne são homens adultos que são distantes da família ou divorciados, o que causa seus problemas e traumas. Em *She Wore a Yellow Ribbon*, no Capitão Britter, Wayne é um viúvo que perdeu sua esposa há nove anos e sempre visita seu túmulo para cuidar das flores e conversar. Sem sua esposa, a cavalaria é a única coisa que dá sentido à sua vida. Já em *High and the Mighty* (1954), seu personagem, um piloto veterano, tem que lidar com o trauma de ser o único sobrevivente de um voo que condenou sua esposa e filho. O divórcio de seus personagens também é marca desta fase de seus personagens, como vemos em *Operation Pacific* (1951), *Sands of Iwo Jima* (1949) e *Trouble Along the Way* (1953).

*O Álamo* se encontra na transição entre os arquétipos de pai divorciado/distante de sua família e a terceira fase que seus personagens adotam um tom mais suave e amadurecido, interpretando principalmente viúvos e avôs, se tornando mais sentimental, deixando de lado ou diminuindo seus interesses românticos. No filme de 1960, seu personagem se aproxima mais da figura de um *avô gentil*, como é conhecida esta fase do ator. Ele serve de exemplo de líder

incontestável e carismático para os soldados e um modelo de homem para o jovem Smitty, que parece nutrir quase uma relação avô-neto com Crockett. Sua relação com as mulheres também muda, apesar do interesse mútuo entre ele e Flaca, nada ocorre. Ele é querido por todos e sabe como agir em cada situação, fruto de sua idade avançada e conhecimento adquirido ao longo dos anos.

### 2.3) "Eu espero que o Texas se lembre": O Álamo e suas outras versões.

Como já exposto, a versão de John Wayne não é o único filme sobre a batalha, mas se insere em uma vasta filmografia que data desde o início do século XX. Foram produzidos quatorze filmes entre 1911 e 2004 tratando sobre o conflito ou sobre figuras relacionadas ao Álamo, como Davy Crockett. Mais do que *relembrar o Álamo*, frase ecoada na batalha de San Jacinto pelo exército texano, a amplitude cronológica e a quantidade de produções evidenciam a importância que o mito do Álamo possui para a sociedade americana e como ele é revisitado ao longo das décadas com nova roupagem relativas ao período que se inserem. A fim de tecer paralelos entre algumas versões do conflito e a versão de John Wayne, iremos analisar alguns pontos que definimos como importantes para a construção de uma representação da batalha. São eles: os motivos que levaram ao conflito, a representação de Santa Anna e de seu exército, assim como da população mexicana.

Os primeiros filmes sobre o Álamo, *The Immortal Alamo*<sup>62</sup> (1911), *The Siege and the Fall of the Alamo* (1914) e *The Fall of the Alamo* (1914), foram perdidos ao longo do tempo. *The Martyrs of the Alamo, or the Birth of Texas* (1915) é o primeiro longa-metragem sobre a batalha e o filme mais antigo ainda existente. Dirigido por Christy Cabanne e supervisionado por D.W. Griffith, o paralelo com o nome do controverso filme deste diretor, *Birth of a Nation* (1915), não é mera coincidência. Assim como no filme de Griffith, o vilão é apresentado de maneira estereotipada, no caso de *The Martyrs* são os mexicanos, representados pouco civilizados, indolentes e uma ameaça às mulheres americanas.

O filme inicia se classificando como um drama histórico e apresentando as causas da Revolução do Texas. O letrero inicial diz:

---

<sup>62</sup> Dirigido por William Haddock, *The Immortal Alamo* foi idealizado por Gaston Méliès, irmão de George Méliès, e foi estrelado por Francis Ford, irmão do diretor de cinema John Ford. Apesar de perdido atualmente, relatos sobre o filme dizem que suas filmagens ocorreram na estrutura original do Álamo, local hoje do museu em sua memória. A história gira em torno do Capitão Dickinson e sua esposa Lucy e segue a estrutura clássica dos antigos *Westerns*, onde o herói tem que salvar a donzela ameaçada pelo vilão, o mexicano.

“Antonio Lopez de Santa Anna, eleito presidente do México em 1833, foi rapidamente nomeado ditador pelo seu exército, ignorando a constituição de 1824, a qual assegurava o republicanismo como forma de governo. Os americanos amantes da liberdade que construíram o Texas tiveram seus direitos negados por Santa Anna. Eles exigiam que o Texas retomasse a Constituição de 1824.”<sup>63</sup> (THE MARTYRS OF THE ALAMO, 1915, 1 min)

Apesar de apresentar a revolução como fruto de circunstâncias políticas, o filme explora uma divisão étnica entre mexicanos e estadunidenses como o catalizador para o conflito no Texas. Duas sequências de cenas evidenciam este ponto. A primeira, ainda no início do filme mostra a cidade de San Antonio com as ruas cheias de mexicanos bêbados. Os mexicanos não demonstram qualquer forma de respeito aos estadunidenses (ou qualquer um que seja branco), zombam de um anglo-irlandês veterano da guerra de 1812 pela sua estatura. Quando chega a sua casa, o mesmo personagem com expressão de lamento beija a bandeira dos Estados Unidos e o letreiro diz “em memória dos dias que as estrelas e listras davam a eles o direito de proteção”<sup>64</sup>. A narrativa do filme sugere com essas cenas que os estadunidenses eram os legítimos habitantes do Texas, pois como o letreiro de abertura diz, eles que construíram aquela colônia, e a cena do beijo na bandeira norte-americana e o letreiro transmite a ideia de que o Texas era um território dos Estados Unidos que foi tomado pelos mexicanos, e não ao contrário, pontuando assim a dicotomia México contra Estados Unidos. Pois, se a luta fosse de fato pela constituição de 1824 o personagem deveria se lamentar “em memória dos dias que o vermelho, o branco e o verde davam a eles o direito de proteção”.



Figura 16 – Veterano da guerra de 1812 e sua filha (THE MARTYRS OF THE ALAMO, 1915, 4 min).

Em outra cena, mulheres, principalmente as estadunidenses, são constantemente assediadas nas ruas pelos mexicanos, que apresentam um comportamento rude e desrespeitoso.

<sup>63</sup> Tradução minha.

<sup>64</sup> Tradução minha.

Quando Suzanna Dickinson também é assediada por um soldado mexicano, seu marido decide tirar satisfações com o oficial mexicano e acaba o matando. Como reação, Santa Anna decreta que todos os estadunidenses deveriam entregar suas armas ao governo mexicano. Mas Davy Crockett e Jim Bowie escondem suas armas e quando o exército de Santa Anna deixa San Antônio, eles aproveitam para tomar a cidade dos mexicanos. Com o “novo regime” os mexicanos mudam completamente sua postura. Agora são educados e respeitam os estadunidenses, não assediam as mulheres e se tornam “civilizados”.



Figura 17 – Soldado mexicano assediando jovem texana (*THE MARTYRS OF THE ALAMO*, 1915, 5 min).



Figura 18 – População mexicana cumprimentando os texanos (*THE MARTYRS OF THE ALAMO*, 1915, 22 min).

Aqui se concretiza a divisão étnica de *The Martyrs of the Alamo*, enquanto os texanos são todos “brancos”<sup>65</sup>, os mexicanos são representados como todos sendo “mestiços”. O primeiro grupo são pessoas educadas, amantes da liberdade e justos, poupando a vida do General Cos quando tomam San Antonio e o deixando ir embora livremente; enquanto os mexicanos são bêbados, degenerados, governam de forma autoritária e caótica. Enquanto os estadunidenses têm que se trancarem em casa para sobreviver sobre o governo de Santa Anna, os mexicanos se “civilizam” sob o domínio texano/estadunidense. Como vimos nos capítulos anteriores, esta divisão étnica do mito do Álamo é uma construção posterior, tendo em vista que durante a batalha haviam grupos de mexicanos que defendiam a independência do Texas, além do fato de que todos aqueles que foram para a região se tornaram cidadãos mexicanos (FLORES, R. 2002, p. 31).

<sup>65</sup> Com exceção do escravo de Jim Bowie que obedientemente aparece sentado ao lado dos texanos e é interpretado por um ator com “blackface”, ou seja, um branco pintado de negro.



Figura 19 – Sincronia e impessoalidade dos soldados mexicanos antes do ataque ao Álamo (*THE MARTYRS OF THE ALAMO*, 1915, 31 min).



Figura 20 - Ataque de um soldado mexicano ao uma criança texana (*THE MARTYRS OF THE ALAMO*, 1915, 54 min).

O exército mexicano, assim como os mexicanos no início do filme, contribui para a construção do “outro” estereotipada. Durante o cerco ao Álamo, o exército de Santa Anna é representado como o mais poderoso, impessoal, ameaçador e inepto inimigo. Eles são um grupo que executa as ordens de seu general e age de maneira sincronizada. Uma das cenas mais controversas do filme se passa durante a invasão do exército mexicano ao Álamo. Nesta cena, uma criança se esconde atrás de um canhão enquanto soldados lutam próximo a ele. Então aparece um braço de um soldado mexicano vindo de fora do quadro da filmagem e agarra a criança no pescoço, o enforcando. Na cena seguinte o soldado atira a criança para longe (FLORES, R. 2002, p. 101).

Com o fim da batalha, alguns sobreviventes da batalha foram capturados<sup>66</sup>, principalmente mulheres e crianças. Dentre eles estavam Suzanna Dickinson, que é libertada para avisar as tropas de Sam Houston sobre a derrota do Álamo, e uma jovem loira, par romântico do texano “Silent” Smith, que desperta o interesse de Santa Anna e a mantém presa. As constantes ameaças proporcionadas pelos mexicanos para as anglo-texanas servem como metáfora para a própria luta pelo Texas. O então presidente mexicano é representado como um líder autoritário e, assim como todos os mexicanos, como um degenerado obcecado pelas mulheres texanas. Em uma cena após a vitória no Álamo, Santa Anna é definido como “um viciado em drogas inveterado, também famoso por suas orgias vergonhosas”<sup>67</sup>. Em outra cena, antes da batalha de San Jacinto, ele aparece bêbado na sua cabana cercado de mulheres que dançam para seu entretenimento. No momento da batalha, ele está muito bêbado para conseguir

<sup>66</sup> A presença de prisioneiros do filme é algo a ser destacado, A partir de relatos contemporâneos a batalha como de Juan de la Peña, sabe-se que nem todos os rebeldes que lutaram no Álamo foram mortos em conflito, questão que levanta questionamentos sobre a morte de Davy Crockett, como iremos explorar no próximo capítulo. Mas esse elemento foi deixado de lado nos filmes da década seguinte para firmar o lado patriótico do mito, sendo retomado em *O Álamo* de 2004.

<sup>67</sup> Tradução minha.



segurar sua espada, foge amedrontado e se esconde dos texanos<sup>68</sup>. Na ótica dos estadunidenses, o comportamento moralmente condenável de Santa Anna e dos mexicanos, sempre representando uma ameaça sexual<sup>69</sup> as mulheres brancas legitimam a tomada de poder dos texanos, único regime no qual os mexicanos teriam comportamento civilizado. O mesmo é visto em *Nascimento de uma Nação*, onde o negro é uma ameaça constante as mulheres brancas norte-americanas. Isso é uma estratégia utilizada pelas camadas conservadoras dos Estados Unidos para incutir medo e histeria na população, principalmente em momentos que as populações colocadas como uma ameaça à “americanidade” lutavam para conquistar seus direitos.

Com a produção de quatro filmes entre 1911 e 1915 evidência que o início do século XX marca o momento que o mito do Álamo surge como um mito nacional<sup>70</sup>. Este período é apenas comparado com o pós-guerra, entre os anos de 1953 e 1960, quando foram produzidos outros 4 filmes sobre a batalha: *Sangue por Sangue* (THE MAN FROM THE ALAMO, 1953); *A Última Barricada* (THE LAST COMMAND, 1955), *Davy Crockett, O Rei da Fronteira Selvagem* (DAVY CROCKETT, KING OF THE WILD FRONTIER, 1955); *O Álamo* (THE ALAMO, 1960). Estes filmes dialogam, cada um de sua maneira, com a sociedade americana do pós-Segunda Guerra Mundial.

O primeiro desta leva, *Sangue por Sangue*, conta a história de John Stroud, um soldado do Álamo que antes da batalha final decide desertar e fugir da missão. A figura de Stroud é baseada na lenda de Moses Rose, homem que supostamente teria abandonado o Álamo quando William Travis informa que não viriam tropas para auxiliar na batalha. A lenda de Rose é citada pela primeira vez em 1873 em um artigo escrito por William Zumber presente no *Texas Almanac*, antes desta publicação não havia relatos de alguém que tenha escapado da missão.

---

<sup>68</sup> Na cena seguinte, Santa Anna é capturado pelos texanos que decidem executá-lo, mas são impedidos por Sam Houston que diz que o futuro do Texas dependia da vida do ditador mexicano. Esta cena e a do general Cós sendo liberto após o conflito contrastam com a violência empregada pelo exército mexicano ao executar todos os prisioneiros e com a morte covarde do menino durante a invasão ao Álamo, pontuando a falta de civilidade dos mexicanos e os diferenciando dos texanos.

<sup>69</sup> A mesma ameaça vista em *The Immortal Alamo*, segundo John Farkis, onde após a queda do Álamo o espião mexicano Navarre se interessa por Lucy Dickinson enquanto o Capitão Dickinson, seu marido, levava uma mensagem do Álamo ao General Houston.

<sup>70</sup> Entre estes dois períodos de maior produção de filmes sobre a Batalha do Álamo, outras películas foram lançadas. Há de se destacar os filmes *With Davy Crockett at The Fall of the Alamo* (1926), dirigido por Robert Bradbury, e *Heroes of the Alamo* (1937), de Harry L. Fraser. Ambos foram produzidos pela Sunset Productions, o primeiro com o objetivo de atrair a audiência de jovens com uma história de aventura e ação protagonizando Davy Crockett. Já o segundo, produzido no ano do centenário da batalha, tem como protagonista o capitão Almerian Dickinson e sua esposa, Anne. O enfoque dado por Fraser é na luta para ambos preservarem sua família, um tema que remete aos problemas e traumas do período da Depressão americana, pela qual os Estados Unidos ainda se recuperava no final dos anos 1930.

No entanto esta informação é sustentada por Paul Hutton, historiador especialista na batalha de 1836, se baseando no relato de Suzanna Dickinson, esposa do Capitão Dickinson, que se lembrava de um homem chamado Ross (nome muito próximo a Rose) que teria deixado o Álamo quando Travis deu a oportunidade (FLORES, R. 2002, p. 111).

Deixando de lado as controvérsias sobre a veracidade do relato e se existiu de fato um Rose ou Ross que partiu do Álamo antes da batalha, a questão é que *Sangue por Sangue* é um dos filmes que tem a abordagem mais original sobre a batalha. Destacar a história de um personagem acusado de covardia em meio a uma história de auto sacrifício não foi bem recebida por grupos defensores da memória do Álamo, como a *Daughter of Republic of Texas* que condenou a produção do filme.

No entanto, a Batalha do Álamo e a fuga de um dos combatentes é utilizada aqui apenas como pano de fundo para contar uma história de redenção nos moldes clássicos do gênero *western*. No filme, John Stroud é um dos combatentes texanos que defendem o forte do ataque mexicano. Quando o tenente Lamar chega com a mensagem de que Sam Houston não poderia enviar tropas para auxiliar o Álamo e que tropas mexicanas estavam atacando a região de Oxbow, local de origem de alguns combatentes, estes decidem que um deles, a ser tirado na sorte, deveria deixar a missão e partir para Oxbow para defender seus familiares e Stroud é o escolhido. No momento que William Travis pergunta para suas tropas, em uma referência a famosa lenda da linha riscada na areia, quem ainda defenderia o Álamo sem a possibilidade de reforços, Stroud não se manifesta e parte da missão. Chegando em Oxbow, ele é informado por um órfão mexicano chamado Carlos que a sua família e de seus companheiros foram mortas por um grupo de texanos que se aliou a Santa Anna. Stroud então decide ir atrás dos assassinos e vingar a morte de sua família.

Se dirigindo a cidade de Franklin para encontrar uma nova família para Carlos, Stroud é reconhecido pelo tenente Lamar que também deixou o Álamo encarregado de levar a mensagem para Sam Houston, o tenente informa a população que ele fugiu do Álamo e todos acreditam que Stroud é um covarde sem honra por ter abandonado seus companheiros. A questão da recuperação da honra é a linha condutora em *Sangue por Sangue*. Em um enredo que aparenta uma jornada do herói às avessas<sup>71</sup> (ou mesmo inacabada), John Stroud precisa

---

<sup>71</sup> Enquanto a estrutura proposta por Joseph Campbell para a jornada do herói trata de uma busca por autoconhecimento e um retorno para as suas origens, em *Sangue por Sangue* o herói retorna para sua cidade sem honra, recupera sua honra lutando contra os vilões e protegendo a donzela, para em seguida retornar a batalha, no caso a de San Jacinto, para concretizar sua bravura.

provar que ele não deixou o Álamo por covardia ou medo, mas sim para proteger sua família e a família de seus companheiros. Stroud demonstra coragem e comprometimento a causa texana ainda no Álamo. Em um momento de batalha, uma bandeira com o ano de 1824, a *Alamo Flag*, é danificada e um homem tenta recolocá-la no mastro, mas acaba sendo atingido e morto. Então Stroud se arrisca e consegue cumprir tal missão. Em outro momento, em uma conversa com um tennesiano que está cansado da luta, Stroud sugere que ele fuja do Álamo. O tennesiano então pergunta pelo que eles estão lutando e um parceiro de Stroud responde que eles têm famílias e terras em Oxbow, próximo ao Álamo e é por eles que estão lutando. Todos encaram a defesa do Álamo como a luta pelas suas famílias e assim, quando recebem a notícia de que tropas mexicanas se dirigiam para suas casas, deixar a missão para defende-los não seria deserção, mas parte da mesma luta.

Apesar de não ser o tema principal do filme, o mito do Álamo é explorado nele. Figuras como William Travis, Jim Bowie e Davy Crockett aparecem de forma limitada no filme, lendas como o tiro de canhão de Travis para recusar a proposta de rendimento de Santa Anna também são vistas. O filme apresenta como motivação para o conflito a ascensão do general Santa Anna ao governo mexicano. No texto de abertura, é explicada a situação do Texas da seguinte forma:

“A história do Texas simboliza o espírito de independência tão próximo do coração de todos americanos. Seu povo lutou pela independência do México e viveu pacificamente como uma província separada até o General Santa Anna tomar a presidência do México. Então eles foram confrontados então com a perspectiva de um governo militar ou a guerra”.

Há de se destacar aqui a construção identitária que o filme propõe. Assim como outros filmes sobre o Álamo, o conflito é tratado como uma batalha entre texanos/estadunidenses contra os Mexicanos. O texto de apresentação sugere que os anglo-texanos estariam no Texas desde que este era governado pela Espanha e teriam auxiliado os mexicanos, na luta pela independência. Há poucos mexicanos representados no filme, além de alguns soldados de Santa Anna há de se destacar Carlos, o órfão ajudado por Stroud. Inicialmente o herói acredita que sua família teria sido atacada por mexicanos e pensa em retornar ao Álamo para lutar, mas então é advertido pelo órfão Carlos que não se tratavam de mexicanos, mas sim texanos que se aliaram a Santa Anna seduzidos pela promessa de terras no final do conflito. Não há mexicanos lutando pela independência do Texas e a figura de Carlos serve apenas para demonstrar a bondade de Stroud que, ao final do filme, parte para o Álamo prometendo retornar e formar uma família como ele e a donzela Beth Anders.

O general Santa Anna não aparece fisicamente em *Sangue por sangue*, as únicas referências que temos a ele são no texto inicial do filme ou quando a senhorita Anders, donzela do filme, descobre que Stroud fugiu do Álamo e ela sugere que ele vá se juntar ao exército de Santa Anna. Esta representação negativa do general mexicano não é vista no outro filme sobre o Álamo lançado nos anos 1950, *A Última Barricada* (*The Last Command*, 1955). Aqui Santa Anna, interpretado por J. Carrol Naish, é representado em suas conversas com Jim Bowie como um homem ponderado, equilibrado e sustenta uma relação de amizade com o herói do Álamo, porém ele também se mostra um líder rígido quanto suas opiniões e decisões. Ele ordena que seus homens tragam Bowie ao seu gabinete assim que ele retornasse de San Antonio para informá-lo que sua mulher e filhos morreram devido a uma doença. O próprio general se prontificou a cuidar do funeral, demonstrando apreço a família de Bowie.

Neste mesmo diálogo, Jim Bowie expressa temor quanto ao que Santa Anna está se tornando. Ele diz que o general está se “embebedando de poder”. Santa Anna responde que apenas tem amor pelo seu país e não quer ser lembrado como um ditador tirano. Em outro diálogo entre eles, antes da batalha se iniciar, ambos tratam o conflito como inevitável por conta de suas honras. Santa Anna insiste que Bowie fique ao seu lado o que nem é considerado pelo herói. O general mexicano garante salvo-conduto as mulheres e crianças que estão no Álamo, demonstrando ser um homem sensato. Em nenhuma outra versão da Batalha do Álamo é vista uma representação tão ponderada de Santa Anna, consciente que o conflito não é o melhor cenário, mas o único possível para garantir a integridade do território mexicano. A versão de John Wayne também tenta construir um Santa Anna cordial, mas seu pouco tempo de tela o torna um inimigo desconhecido e misterioso durante o filme todo até seu aparecimento no final da batalha.



Figura 21 – General Santa Anna e Jim Bowie conversando sobre a questão do Texas  
(*THE LAST COMMAND*, 1955, 27 min)

O retrato da população mexicana no filme merece destaque. Comparado aos outros filmes abordados acima, pode-se dizer que *A Última Barricada* tenta dar mais espaço para os mexicanos dentro da trama e é o primeiro filme sobre o Álamo a não os tratar como bárbaros sanguinários. É importante lembrar que este filme foi produzido em cima do roteiro escrito originalmente por James Edward Grant enquanto trabalhava para a *Republic Pictures* para ser a versão de John Wayne, cujo objetivo era ter uma abordagem menos preconceituosa quanto aos mexicanos e este se faz presente também no filme de 1955<sup>72</sup>. No entanto, eles ainda possuem uma posição muito periférica no filme e nenhum ator é de fato mexicano, sendo estes interpretados por estadunidenses ou mesmo italianos, no caso da donzela Consuelo de Quesada, interpretada pela atriz Anna Maria Alberghetti.

Como um balanço geral, percebe-se que cada versão fílmica do conflito tenta dar uma nova roupagem ao conflito, seja na representação dos personagens, seja em tornar o conflito um mito formador da nacionalidade americana. Mas elas ainda reservam semelhanças e pontos fundamentais que foram preservados ao longo das décadas. Os filmes sempre se iniciam contextualizando o conflito com um texto explicativo, muito por conta da complexa questão política sempre abordada superficialmente. Em todos os filmes o Texas é apresentado como uma região autônoma e que dispõe de certa liberdade em relação ao governo mexicano, muitas vezes apresentando um discurso que leva a entender que colonos norte-americanos já residiam na região há muito tempo e que a região seria sua posse de direito. O conflito se inicia então quando o General Santa Anna assume o poder e decide diminuir as liberdades dos colonos texanos que, não encontrando outra saída, decidem pegar em armas para defender a liberdade. Essa abordagem se torna muito simplista e superficial por ignorar pontos importantes da revolta dos colonos texanos, como a defesa da mão-de-obra escrava, já abolida no México desde 1829, e a divisão binária mexicanos contra texanos (estes sempre estadunidenses), deixando de lado o fato de que mexicanos também lutaram em favor da independência do Texas (TUCKER,P. 2010, p. 12)

---

<sup>72</sup> Por conta disso, os filmes guardam semelhanças, como por exemplo a tensão entre William Travis e Jim Bowie, que apresentam visões diferentes de liderança; a representação de Santa Anna como um líder ponderado e sem preconceitos, como em *Martyrs of the Alamo* por exemplo; algumas cenas de assalto ao acampamento mexicano; e a morte de Davy Crockett, que se sacrifica explodindo barris de pólvora em ambos os filmes.

### Capítulo 3: Wilderness, Fronteira e Destino Manifesto no cinema americano.

Neste capítulo, Wilderness, Fronteira e Destino Manifesto no cinema americano, será discutida a relação entre o mito de fronteira, os conceitos de *Wilderness* e Destino Manifesto e o mito do Álamo dando enfoque na sua representação no cinema. O conceito de *Wilderness* foi explorado e definido por Mary Junqueira como uma região que atordoa e causa confusão nas pessoas que entram em contato com ele, sendo uma região selvagem, inóspita ou mesmo urbana, não havendo uma tradução clara para o português. Primeiro faremos um balanço sobre os conceitos e sua importância para a constituição da nacionalidade americana, apresentando a relação entre os conceitos e a Batalha do Álamo. Em seguida iremos apresentar como o filme representou e incorporou estes mitos, o ressignificando para o período que foi produzido. Por fim iremos discutir as diferentes representações de Davy Crockett, dando enfoque na versão interpretada por John Wayne, a fim de compreender sua construção de herói de fronteira. Ressaltamos aqui que o mito do Destino Manifesto, o movimento de expansão da fronteira de colonização Oeste e o conceito de *Wilderness* tem relação direta com a Batalha do Álamo e os eventos que levaram a independência do Texas pelos aspectos abordados no primeiro capítulo, por entendermos que este conflito foi consequência do movimento de expansão da fronteira estadunidense, sendo motivado por questões econômicas e ideológicas.

#### 3.1) *Wilderness, Fronteira e Destino Manifesto no cinema americano.*

Os Estados Unidos é uma sociedade baseada em mitos e a nacionalidade estadunidense é fruto deles, local onde o culto civil a figuras, eventos e aos símbolos nacionais é fomentado e passado de geração a geração. Talvez um dos mitos mais consolidados e que reverbera por toda sociedade estadunidense seja o mito da fronteira, região onde se acredita ter nascido todos os valores que constituem a “*América*”. Ao longo da sua história, os Estados Unidos propagaram este mito através da literatura *pulp*, filmes do gênero *western* e seriados. O mito da fronteira é tão grande para os estadunidenses que ele transcende seu próprio espaço geográfico, haja visto que as missões espaciais dos anos 1960 foram lançadas com o objetivo de atingir a *final frontier*, mesmo termo empregado nas introduções dos episódios da série *Jornada nas Estrelas*, onde um grupo de exploradores de diversas nacionalidades tem o objetivo de desbravar o Universo a bordo da *USS Enterprise* a mando da *Federação dos Planetas Unidos* (TOTA, 2009, p.185).

A crença de que foi na região de fronteira que surgiu todos os atributos dos Estados Unidos apareceu inicialmente na tese do historiador estadunidense Frederick Jackson Turner.

Seu trabalho, apresentada na Exposição Universal de Chicago, intitulado “O Significado da Fronteira para a História Americana” sustenta a ideia de que a história americana é pautada pelo avanço de sua população em direção ao Oeste e o conseqüente recuo desta que ele chama de *Fronteira de Colonização Oeste*. Para ele, “desde suas origens até nossos dias, a história dos Estados Unidos foi principalmente a história da colonização do *Great West*. A existência de uma zona de terras não ocupadas, seu contínuo recuo e a progressão dos pioneiros para o Oeste explicam a expansão americana” (TURNER, 2004, p. 23). O que levou Turner a refletir sobre a importância da fronteira para a história estadunidense foi o que ele definiu como seu fechamento. Três anos antes da conferência onde Turner expôs sua tese, o Instituto de Recenseamento dos Estados Unidos anunciou o desaparecimento da linha de fronteira, alegando que a colonização do continente teria chegado ao seu limite.

O fechamento da fronteira levou Turner a refletir sobre sua influência sobre a história estadunidense. Para ele, a fronteira significava o retorno de cada geração de americanos *às primitivas condições sobre uma linha que avançava continuamente* (STADNIKY, 2007, p. 3). O historiador estadunidense aponta cinco argumentos para validar sua tese. São eles: 1) O movimento para o Oeste explica-se pela presença de uma vasta extensão de terras livres; 2) A fronteira é geradora do individualismo, pois o pioneiro vive isolado e necessita aprimorar suas aptidões e desenvolver reações originais diferentemente da vida civilizada do Leste; 3) A fronteira contribui para a promoção da democracia; 4) A fronteira foi berço da americanização, o que implica várias conclusões. Em primeiro lugar, ela forjou um caráter americano, individualista, democrático, mas também otimista e pragmático; e 5) A fronteira serviu como válvula de segurança para o excedente populacional e para os descontentes do Leste.

*O Álamo* apresenta alguns destes pontos. Em primeiro lugar, a região onde o conflito ocorre é de fronteira e está em constante disputa. O início do filme faz questão de lembrar o espectador disso, dizendo que o Texas esteve sob diversas bandeiras, se encontrado no momento como possessão mexicana. Poucos povoados são apresentados no filme, além de San Antonio de Bejar vilarejo próximo ao Álamo, o espaço do filme é representado como uma grande área livre e desabitada em sua maioria. Os indígenas são praticamente ignorados no filme. São citados apenas em um momento quando Seguín, prefeito de San Antonio vai ao forte para avisar Travis e Bowie que nativos viram as tropas de Santa Anna se aproximando.

Em segundo lugar, as motivações de Travis e Bowie para se dirigirem ao Texas vão de encontro com a tese de Turner. Ambos vão para o sul em busca de melhores oportunidades que

não encontraram em suas terras de origem, ou seja, eles podem ser entendidos como pioneiros que estão em movimento juntamente com a fronteira. E são estes mesmos pioneiros em contato com a fronteira que decidem lutar pela liberdade. Em seu diálogo com Crockett, William Travis expõe que os colonos se revoltaram pelo fato de Santa Anna instaurar um governo tirânico e cabiam a eles, juntamente com a ajuda de Crockett e seus homens, libertar o Texas dessa ditadura. Assim como Turner, Wayne relaciona diretamente os americanos ao regime democrático.

No entanto, a partir dos anos 1930 esta tese começou a ser contestada. Para alguns historiadores sustentar a tese da fronteira ignorava fatos e alimentava imprecisões. Por exemplo, o historiador George Wildon Pierson criticava o trabalho de Turner por utilizar Fronteira e Oeste como sinônimos, o que é equivocado, tendo em vista que em muitos momentos a fronteira se expandiu para o sul e em muitas regiões do Oeste a fronteira já teria se descaracterizado (FOHLEN, 1981, p. 289). Patricia N. Limerick parte desse mesmo aspecto para criticar o conceito de fronteira. Em primeiro lugar, a fronteira estaria limitada territorialmente a região que compreende o sul do Canadá e o norte do México ou apenas as regiões localizadas em torno do rio Mississippi? Em segundo, quanto a cronologia Limerick também alerta ao ponto de que se o conceito de fronteira "significou descobrimento de novos recursos, e o ímpeto da população para explorar estes recursos, 1890 não pode ser considerada como a data-limite deste processo", tendo em vista que movimentos migratórios, conflitos e intercâmbios culturais nesta região estão presentes até hoje (LAMERICK, 1991, p. 83-85 apud LOPES, 2003, p. 23)

Esses historiadores posteriores a Turner que tratavam a tese da fronteira de maneira crítica ficaram conhecidos como *New Western Historians* e afirmavam que a ocupação do Oeste não poderia ser entendida apenas como uma questão geográfica e devia ser compreendida como um fenômeno social que envolveu relação entre grupos humanos e intercâmbios sociais, econômicos e culturais. Seus críticos também alertam para o fato de Turner se basear apenas em uma perspectiva: a anglo-americana. Ele também comete equívocos ao tratar a história americana como uma sucessão inexorável de fatos, colocando a conquista do continente como destino certo dos Estados Unidos (LOPES, 2003, p. 20)

A tese de Turner se baseava na ideia de que o Oeste era desabitado e estando aberto ao pioneiro que escolhia terras, mediante pagamento de pouco valor. Estas duas ideias eram falsas. Primeiro pelo fato das terras do Oeste (assim como o Sul) não estarem desabitados, sendo terras primeiramente indígenas, população massacrada e empurrada para reservas onde permanecem



até hoje, e por serem posses coloniais espanholas (que também expulsaram os nativos de suas terras). A professora Maria Aparecida Lopes chama atenção aos termos empregados por Turner, como *free lands* e *wilderness*, onde não é à toa e nem parte de uma falta de conhecimento para com aqueles territórios. A pouca menção feitas por Turner aos nativos americanos coloca estes grupos como parte da região a ser conquistada e que também deveria ser alterada a partir do contato com a civilização. Mais que um "vazio físico", Turner trata de um "vazio ideológico", no qual esta região estava em seu "estado natural", pronta para receber as instituições americanas e ser dominada (LOPES, 2003, p. 21).

Em segundo lugar que, em raras exceções, as terras da Fronteira quase nunca iam facilmente para os pequenos agricultores, sendo adquiridas por companhias de colonização e utilizadas para especulação. A mais importante medida para a distribuição de terras foi o *Homestead Act* sancionado por Abraham Lincoln em 1862, lei que permitia a qualquer cidadão adquirir terrenos de 160 acres com a condição de produzir nela por 5 anos. Mas, segundo cálculos de Fred A. Shannon, a lei distribuiu pouco mais de 370 lotes, totalizando mais de nove milhões de hectares, o que representa apenas 3,5% do território do Oeste. Enquanto isso se contarmos todas as terras concedidas a companhias de estradas de ferro, cedidas pela *Morril Act*, que cedia terra aos Estados para construção de colégios e escolas agrícolas, e terras extorquidas dos índios, chega-se a um total de 300 milhões de jéiras, tornando a ideia de uma colonização individual e liderada de maneira autônoma pelos pioneiros ilusória (FOHLEN, 1981, p. 291).

Outra ideia sustentada por Turner e refutada posteriormente é sobre a influência que o Oeste proporcionou ao surgimento da democracia. A sociedade do Oeste foi raramente igualitária, e diferenciações sociais se desenvolveram. Turner foi leviano em acreditar que pelo fato de presidentes populares como Jackson e Lincoln terem nascido em regiões de fronteira isso tenha fomentado a democracia estadunidense: "presidentes populares como Jefferson, Jackson, Lincoln, conhecidos por sua afeição às massas, devem mais aos votos do Leste que do Oeste" (RIEGEL, 1952, p. 38 apud FOHLEN, 1981, p. 294). Outro ponto, as comunidades da Fronteira tiveram instituições parecidas com as dos Estados do Leste e copiaram delas seus mecanismos, como o executivo único, legislativo bicameral e hierarquia de tribunais. Algumas das inovações democráticas por vezes atribuídas à Fronteira não lhe pertencem. O sufrágio universal, por exemplo, aparece pela primeira vez em New Hampshire em 1798 e muitos Estados do Oeste, quando ingressaram na União, tinham restrições sobre o voto. E as reformas

como a abolição da escravidão ou o sufrágio das mulheres quase nada devem ao Oeste (FOHLEN, 1981, p. 294).

Por fim, Turner acreditava que a Fronteira poderia ser utilizada como *válvula de escape* para os trabalhadores desempregados do Leste. A Fronteira pouco atraiu os trabalhadores descontentes do Leste. São poucos os relatos de operários e trabalhadores industriais que abandonaram as regiões industriais em direção ao Oeste, e estatísticas levantadas por Davison e Goodrich apontam que em cada 10 que rumaram para a fronteira, 7 acabavam retornando para as regiões de indústria (FOHLEN, 1981, p. 295).

Apesar das críticas e da comprovada imprecisão da tese de Turner, a Fronteira entra para o imaginário americano como um espaço idílico e formador da nacionalidade estadunidense. Ainda hoje filmes dos mais variados gêneros abordam de maneiras particulares o tema, como é o caso de *Rastro de Maldade (Bone Tomahawk, 2015)*, *A Bruxa (The VVitch, 2016)* e o seriado *Godless (2017)*, mantendo o mito da fronteira presente nas produções audiovisuais recentes. Mesmo sendo representado de maneiras peculiares, o que estas produções têm em comum é a mesma temática da fronteira como o limiar entre a civilização e a selvageria.

Nos anos 1960 um dos filmes que mais expressam a questão da fronteira foi o *A Conquista do Oeste (HOW THE WEST WAS WON, 1962)*, projeto ambicioso do estúdio Warner Brothers escrito por John Gay e James R. Webb e dirigido por quatro diretores referências no gênero: John Ford, Henry Hathaway George Marshall e Richard Thorpe. A película ganhou três Oscar: melhor montagem, melhor som e melhor roteiro original, também sendo nominada a melhor direção artística, fotografia, figurino, som original e melhor filme.

O roteiro de *A Conquista do Oeste* foi baseado em uma série de notas publicadas pela Revista *Life* que seguia diferentes gerações da família Prescott, uma família de imigrantes em sua viagem ao Oeste, partindo de Nova Iorque com destino ao Pacífico. O filme expressa o movimento permanente em direção ao Oeste, na qual a fronteira representa uma linha divisória entre o que se é (a região conquistada e urbana) e o que se pode ser (o *wilderness* a ser conquistado). O conceito da fronteira foi sustentado e ressignificado a fim de criar um sentimento de *norteamericanidade*. Dessa forma, o filme se realiza como projeto ideológico em dois sentidos. Em primeiro lugar pela sua temática de fronteira cara aos Estados Unidos e estritamente ligada à sua nacionalidade, e em segundo lugar pela época em que foi produzido,

no início dos anos 1960, período de tensão e necessidade de se retomar o espírito nacionalista estadunidense frente ao conflito com a URSS (NIGRA, 2017, p. 19).

A referência a Turner e sua tese é explícita na introdução do filme:

“Detrás das montanhas, mais além da planície, chegavam as pessoas do Leste, que também eram impacientes, mas de outra forma. Miravam uma montanha e viam uma nascente, miravam um bosque e viam madeira para suas casas, miravam um campo pedregoso e viam uma fazenda. (...). Os caminhos dos caçadores eram os caminhos dos lobos, mas para as famílias que seguiam ao sol, deviam haver caminhos mais largos.” (HOW THE WEST WAS WON, 1962, cap. 1, 9-10 min)

A tese de Turner da fronteira como agente de evolução social é abordada neste trecho pelo narrador. Aqui fica evidente que há estágios de evolução que precisam ser atingidos para se alcançar a civilização, iniciado com o indígena, em seguida o caçador, para se culminar no mercado, o agente civilizador. A cena inicial reforça a ideia de uma convivência pacífica entre os pioneiros e os indígenas que cedem suas cabanas para o homem branco. Estes eram uma nova raça de homens, criada nas montanhas e florestas e seriam “mais índios que os próprios índios” e “não conhecia nada além das próprias leis” (HOW THE WEST WAS WON, 1962, cap.1, 8 min).

Na cena seguinte, o espectador acompanha um diálogo entre dois homens que esperam com seus familiares sua vez para embarcar em um barco em direção ao Oeste. Um deles, escocês pergunta se o outro está indo para o Oeste por conta da saúde do filho. O senhor, Zebulon Prescott, patriarca da família que o filme acompanha, diz que o real motivo que o leva para o Oeste é que sua fazenda era um amontoado de pedras, além de ter uma filha com vinte anos não casada. Nesta cena fica evidente a construção da ideia de um Oeste com melhores oportunidades que o Leste, uma região onde as terras possam ser cultivadas e não apenas um solo pedregoso, um ambiente saudável para seu filho e que tenha oportunidades de matrimônio para sua filha.

Mas a expansão para o Oeste não foi apenas um movimento físico de colonização, ele foi um empreendimento do imaginário estadunidense colonizando, digamos, principalmente o debate e as ações políticas. Ainda nos anos 1960, em ocasião de sua nomeação pelo Partido Democrata dos Estados Unidos para concorrer as eleições daquele ano, John F. Kennedy fez um discurso no dia 16 de julho em Los Angelis onde lançava o slogan *The New Frontier*. Que

marcaria toda sua campanha e vindouro governo. O que poderia ter causado um estranhamento pelo fato de Kennedy, político democrata de Massachusetts de origem cristã associados principalmente as classes urbanas do Leste do país, utilizar um símbolo do Velho Oeste mais identificado com políticos republicanos pelo discurso individualista associado à fronteira, na verdade conseguiu descrever o espírito de sua campanha e o estilo da administração que a seguia.

No seu discurso em Los Angelis, local tão representativo quanto o slogan escolhido, Kennedy pedia para as pessoas o entenderem como um *novo* tipo de homem da fronteira confrontando um novo tipo de *wilderness*:

“Eu fico esta noite de frente para o oeste no que já foi a última fronteira. Das terras que se estendem 3.000 milhas atrás de mim, os pioneiros da antiguidade desistiram de sua segurança, seu conforto e às vezes suas vidas para construir um novo mundo aqui no Ocidente ... [Mas] os problemas não são todos resolvidos e as batalhas são nem todos vencemos, e estamos hoje à beira de uma *nova fronteira* - a fronteira dos anos 1960, uma fronteira de oportunidades e caminhos não-cruzados, uma fronteira de esperanças e ameaças não cumpridas ... Pelos fatos cruéis da questão, é que estamos nessa fronteira em um ponto de virada na história” (SLOTKIN, 1998, p. 2)

A referência à fronteira não foi simplesmente uma questão publicitária. Kennedy e seus assessores recorriam a metáfora que o termo evocava, lembrando as histórias e os heróis que fizeram da fronteira o espaço de *americanização* defendido por Turner. Seu objetivo central era convocar a nação como um todo para empreender um envolvimento heroico na luta contra o comunismo e as injustiças econômicas e sociais causadas por ele. O simbolismo de uma "Nova Fronteira" estabeleceu os termos em que o governo buscaria o consentimento público e a participação em sua "missão"<sup>73</sup> de conter insurgência no sudeste da Ásia, Caribe e América Latina. (SLOTKIN, 1998, p. 3).

Dessa forma, a *Nova Fronteira* de Kennedy pode-se resumir em dois aspectos: uma questão econômica cujo desafio era retomar o crescimento do país após oito anos de estagnação do governo Eisenhower. A administração Kennedy levou ao governo um grupo de novos

---

<sup>73</sup> Uma das mais importantes missões estadunidenses no terceiro mundo foi o *Corpos da Paz*, organização criada na administração Kennedy em 1961 com o objetivo de ajudar os países em desenvolvimento e promover a aproximação entre os americanos e povos de outras culturas. No Brasil, a organização atuou de 1961 a 1981, sendo enviados aproximadamente 6 mil americanos ao país. Para mais informações sobre a atuação da organização no período da Guerra Fria, ver AZEVEDO, 1998.

economistas que combinavam ideias keynesianas com práticas utilizadas na recuperação da produção estadunidense do pós-guerra. Ele acreditava que a combinação correta entre regulamentação governamental e iniciativa privada poderiam criar as condições essenciais para alavancar a retomada da produção, promovendo a expansão e crescimento que aboliria a pobreza e desigualdade social. Segundo Richard Slotkin, esta concepção de construção de um aparato de seguridade social a partir do sistema econômico é fundamentalmente turneriano. A diferença é que a "válvula de segurança" proposta por Kennedy não seriam mais as *free lands* da fronteira Oeste, mas a capacidade de crescimento exponencial e irrestrito inerente à economia industrial moderna. A Nova Fronteira Econômica seria operada a partir de políticas de isenção fiscal e arrecadação de impostos (SLOTKIN, 1998, p 491).

A segunda *Nova Fronteira* estava localizada no Terceiro Mundo, onde a ameaça Comunista se fazia presente. Esta reproduzia o elemento básico da fronteira do século XIX: o embate entre civilizados e bárbaros, onde a metáfora da guerra contra os índios é retomada. Na nova ideologia de "consenso liberal" do pós-guerra, os Estados Unidos surgem como a nação-modelo de desenvolvimento e modernidade que deve ser seguida por todas os países emergentes (e reconstruídos) que almejam o mesmo nível de desenvolvimento. Assim, qualquer resistência a esse modelo é equivalente a uma tentativa de reverter o curso da história e deveria ser destruído, seja a resistência dos indígenas do Oeste americano, os comunistas do Vietnã do Norte ou as tropas de Santa Anna no filme de Wayne. A metáfora empregada em *O Álamo* é evidente neste aspecto, por mais que Jim Bowie teça elogios ao México e seu povo e os homens no Álamo se impressionem com a postura do exército mexicano, a mensagem empregada é que apenas os anglo-americanos podem desenvolver aquela região e implantar um regime democrático no Texas.

A metáfora da guerra contra os índios e mexicanos tornou-se cada vez mais presente na retórica dos anos 1960, muito em decorrência dos paralelos destes tipos de luta - ambos ocorridos em um cenário "selvagem" contra um inimigo racial e culturalmente diferente. Mas a importância real da metáfora da guerra contra estas populações está enraizada na dicotomia primitivo contra avançado: que as populações das nações subdesenvolvidas não tinham a mesma relevância ou equivalência cultural de um Estado-nação ocidental. Sete anos após a nomeação de Kennedy, as tropas americanas desprezariam o Vietnã como "país indígena" e as missões de busca e destruição como um jogo de "cowboys e índios", e embaixador de Kennedy no Vietnã justificou uma enorme escalada militar citando a necessidade de afastar os "índios" do "forte" para que os "colonos" plantassem "milho" (SLOTKIN, 1998, p. 3)

O mito da fronteira e a dicotomia selvagem/civilizado também foi associada ao mito do Álamo nos anos 1960. Lyndon Johnson, sucessor de Kennedy, recorreu a batalha ocorrida no forte em 1836 ao se referir ao Vietnã: ele pediu às tropas americanas para "levarem seu chapéu de pele para casa" de Vietnã e "pendurá-lo ao celeiro"; e ele disse a Hugh Sidey, jornalista estadunidense que cobria a guerra do Vietnã para a revista *Time*, que "ele tinha ido para o Vietnã porque, como no Álamo, alguém tinha que ficar de olho naqueles povos ameaçadores". Slotkin identifica e levanta alguns filmes que dialogam com o governo Kennedy e possuem uma ideologia identificável com a *New Frontier* de sua campanha. Para ele, os filmes deste período centram-se na figura do herói masculino branco que possui uma conduta rígida, deixando transparecer pouca sensibilidade, mas voluntarioso, sempre dedicado a ajudar o próximo e a comunidade que se insere. Ele é o representante dos valores civilizados que devem dominar o *wilderness*, local onde habitam os inimigos do progresso, índios, mexicanos e foras-da-lei. E os filmes tem em seu clímax a batalha que representa a *last stand*, a resistência final contra o inimigo, como o próprio *O Álamo*, mas também presente em *Spartacus* (1960) e *Khartoum* (1966) (SLOTKIN, 1998, p. 505).

Outro conceito estritamente relacionado com o mito da Fronteira Oeste e do Álamo é o de *Wilderness*. Segundo Mary Anne Junqueira (JUNQUEIRA, 2000), este conceito, muitas vezes complexo de se definir e sem uma tradução direta para o português, é um espaço ou região que causa um sentimento de desnorreamento e estranhamento sobre o homem. Geralmente representado como um deserto e relacionado a regiões selvagens, *wilderness*<sup>74</sup> pode ser associado a cidades e mesmo regiões civilizadas, como uma grande cidade que causa efeito de isolamento e solidão sobre o indivíduo; ou até mesmo relacionado a paisagem lugar e extraterrestre, criando uma espécie de *wilderness espacial*. Mas o que de fato marca o sentido amplo e enraizado no imaginário estadunidense é sua relação com regiões subdesenvolvidas e atrasadas (JUNQUEIRA, 2000, p. 59).

---

<sup>74</sup> A etimologia da palavra *Wilderness* origina da língua anglo-saxã antiga, sendo originária do termo *wild-eor*, que significa besta selvagem. Desta palavra surgiu o verbo *to Wilder* no inglês arcaico que significa perturbar, desnortear. Deste verbo que surgiu a palavra *wilderness* (JUNQUEIRA, 2000, p. 58).

No entanto o efeito e a compreensão sobre a natureza do *wilderness*, assim como sua definição, se mostra dúbia. Se por um lado a imagem mais comumente relacionada ao *wilderness* é a do homem civilizado em um espaço onde esta civilização é ausente, há momentos que o contato com este espaço pode causar efeitos positivos, se tornando um espaço onde o homem se sente tomado por um espírito de contemplação e catarse, onde ele pode entrar em contato com sua percepção sensorial mais profunda e atingir o divino. Como vimos nos capítulos anteriores, Wayne queria construir uma visão positiva sobre o México e sua população em *O Álamo*, tecendo elogios ao exército de Santa Anna, o espírito do povo mexicano e suas paisagens, que vão de encontro direto com a ideia de um *wilderness* frondoso e contemplativo.



Figura 22 - Davy Crockett e Flaca caminhando pela paisagem do Texas. (*O ÁLAMO*, 1960, cap. 15, 66 min.)

Em uma passagem do filme, Davy Crockett, personagem de Wayne, se encontra com Flaca para uma despedida antes que as tropas mexicanas cheguem ao Álamo. Nesta passagem, Crockett admite que achava que encontraria no Texas apenas desertos desolados, mas que se espantou ao encontrar uma paisagem verdejante e viva. Após ele e Flaca contemplarem uma grande árvore, o personagem de Wayne diz que ela “deve ter nascido antes mesmo do homem ter colocado o pé nesta pradaria”. E completa dizendo que deve ter sido neste tipo de árvore que Adão e Eva se encontraram no paraíso. Esta passagem juntamente com o monólogo que Crockett faz<sup>75</sup> expressa um tom providencialista e mesmo teleológico da ida do herói ao Texas.

<sup>75</sup> Flaca pergunta a Crockett o que iria acontecer a eles e o herói responde: “Quando vim aqui para o Texas, vim procurando por algo. Não sabia o quê. Você adoçou a minha vida, do contrário a passaria pisando sobre homens, ou sendo pisado por eles. Que me dêem dinheiro e algumas medalhas, mas nada parece valer a pena a dor do parto pela qual minha mãe passou. É como se estivesse vazio. Não estou mais vazio. Isso é o que é importante: se sentir útil nesse velho mundo. Lutar contra a injustiça ou dizer o que é justo mesmo que seja crucificado por dizê-lo [...]”.

Lá ele encontra seu destino, se sacrificar por um bem maior. Crockett viveu muitas aventuras, lutou na guerra contra os índios Creek, serviu como legislador do Tennessee e era conhecido como um exímio caçador de ursos, mas foi no *wilderness* texano, ou melhor, mexicano, que ele coroa sua lendária jornada.

Em outra passagem do filme, os soldados do Álamo estão reunidos em volta da fogueira após receberem a notícia de que nenhuma tropa iria chegar a tempo de auxiliá-los no cerco, e eles começam a conversar entre si. Já esperando a derrota eminente, Beekeeper lamenta por todos os pecados que cometeu em vida e diz que acha que São Pedro não o deixaria entrar no paraíso. Outro soldado diz que não acredita em paraíso ou em vida após a morte. Neste momento Jocko faz seu discurso<sup>76</sup> sobre o bem aniquilar o mal. Aqui percebemos o tom que John Wayne quis dar para seu filme. A vitória do Texas é certa, pois o bem, representado pelos defensores do Álamo, deveria vencer o mal representado pelo governo tirano de Santa Anna. A derrota para suas tropas seria apenas um retardamento deste destino certo. Ao final do filme essa ideia é sacramentada com a imagem de Suzanna Dickens e sua filha caminhando para o horizonte, onde a criança é a própria representação do Texas quando sua mãe diz, na versão sem cortes do filme, que “ela iria se tornar uma grande mulher um dia” (O ÁLAMO, 1960, cap. 32, 162 min).



Figura 23 - Fala de Jocko. (THE ALAMO, 1960, cap. 30, 142 min).

---

Tem o certo e o errado. Tem que fazer um ou outro. Você faz um e vive. Você faz o outro e pode continuar caminhando, mas você está morto por dentro”

<sup>76</sup> Jocko diz em direção a câmera: Eu te digo. Eu acredito. Não sei como convencer quem não acredita, mas eu acredito no Senhor Todo Poderoso onipresente e indulgente. Eu acredito que o bem prevalece sobre o mal no final e que o mal será aniquilado. Eu acredito na vida após a morte. (THE ALAMO, 1960, cap. 30, 142 min.)



Apesar de todos preconceitos e estereótipos que a sociedade estadunidense construiu sobre a América Latina, a região sempre levantou muito interesse dos Estados Unidos. A fim de compreender como a América Latina aparece nas páginas da *Revista Seleções do Reader's Digest*, Mary Junqueira divide os artigos da revista em três categorias: a) região que vai do México ao Panamá, definida como região de oportunidades mais próximas aos Estados Unidos; b) o espaço compreendido pelo complexo da floresta amazônica, visto como o maior território desconhecido do planeta; c) a América do Sul (principalmente Brasil e regiões Andinas), tida como região de baixa densidade demográfica no seu interior e grande concentração no litoral. Junqueira destaca um artigo publicado na *Digest* americana de julho de 1943 intitulado “*Go South, Young Man!*”. O artigo incentivava jovens estadunidenses a irem para os países do sul, principalmente Cuba. Mas o comentário do presidente da Câmara do Comércio dos Estados Unidos, Eric Johnson, refere-se a toda América Latina como região de grandes oportunidades para os estadunidenses no pós-guerra (JUNQUEIRA, 2000, p.99):

Custará bilhões de dólares e gerações de esforço intensivo para industrializar a América Latina e para que cada nação possa transformar matéria prima em bens de consumo. Isso significa oportunidades de trabalho e negócios para milhões de norte-americanos. Não significa que se tomará postos de trabalho dos latino-americanos. Ao contrário, espera-se que sejam criados milhares de novos postos de trabalhos para eles (latino-americanos) (apud JUNQUEIRA, 2000, p 100).

O artigo do *Digest* deixa claro que os Estados Unidos tinham interesse em regiões consideradas pouco exploradas<sup>77</sup> visando sua expansão econômica. Mas o ponto que mais chama atenção do artigo é seu próprio título, uma referência direta a frase de Horace Greenley “*Go West, Young, Man and Grow up With the Country*” (JUNQUEIRA, 2000, p. 98). A frase de Greenley, assim como o artigo do *Digest* aborda um século depois, incentivava os jovens a buscarem oportunidades na fronteira e tratava a colonização do Oeste como um direito legítimo dos estadunidenses. Direito que seria garantido pela Providência Divina a partir da doutrina do *Destino Manifesto*. Termo cunhado pelo jornalista nova-iorquino John Louis O’Sullivan em um artigo que tratava a anexação do Texas pelos Estados Unidos em 1845. Ele dizia: “[...] E essa afirmação é pelo direito de nosso *destino manifesto* de se espalhar e possuir todo o continente que a Providência nos deu para o desenvolvimento do grande experimento de liberdade e

---

<sup>77</sup> Outro artigo na revista publicado em 1944 com o título *Go North, Young Man!* Incentivava estadunidenses a se dirigirem ao Alaska.

autogoverno federado que nos foi confiado”<sup>78</sup> (HAYNES; MORRIS, 1997, p. 9). O’Sullivan acreditava que era direito irrevogável do povo norte-americano se apossar de todo o continente, principalmente do Texas.

O’Sullivan escreveu um artigo intitulado *The Great Nation of Futurity* publicado seis anos antes de seu artigo icônico, onde já constava as ideias de missão e direito providencialista presentes na sua doutrina. Neste artigo ele defendia que a história estadunidense era um capítulo à parte na história da humanidade pois eles decidiram por adotar um sistema político completamente novo, conectando os Estados Unidos diretamente com o futuro. E isso, na visão de O’Sullivan, credenciava a América a liderar o progresso da humanidade: “América está destinada a manifestar à humanidade a excelência dos princípios divinos. Nós somos a nação do progresso humano e quem irá [ou] o que pode estabelecer limites para nossa marcha?”<sup>79</sup> (HAYNES; MORRIS, 1997, p. 11). A resposta é nada pois não havia limites para os Estados Unidos.

Uma ideia próxima a de O’Sullivan é expressa em *O Álamo*. Quando os tennesseeanos que acompanharam Crockett até o Texas descobrem que há uma guerra prestes a acontecer muitos não querem se envolver no conflito. Então Davy utiliza sua retórica e sagacidade para convencê-los a ficar e lutar. A tática de Crockett foi simular que o General Santa Anna tivesse escrito uma carta dizendo que eles não poderiam ficar no Texas e se não partissem imediatamente seriam considerados rebeldes e executados. Após a leitura da suposta carta de Santa Anna, todos os tennesseeanos concordam em ficar e lutar ao lado dos texanos e mesmo quando Crockett revela que a carta é falsa seus homens resistem e insistem em enfrentar Santa Anna pois eles “nunca receberam ordens de ninguém”. Assim como os Estados Unidos definido por O’Sullivan, ninguém poderia parar os homens de Crockett.

O destino manifesto pode ser entendido como uma “predestinação geográfica”, onde grupos de norte-americanos se achavam no direito de tomarem terras que não pertenciam aos Estados Unidos. Isso por entenderem que eles eram representantes de uma cultura mais avançada e do melhor sistema político, a democracia. Dessa forma, além de um direito, os norte-americanos no Texas tinham o dever de lutar contra a tirania de Santa Anna e instaurar a democracia (JUNQUEIRA, 2018, p. 70).

---

<sup>78</sup> Tradução minha.

<sup>79</sup> Tradução minha.



Figura 24 - Momento que os homens de Crockett decidem ficar no Texas e lutar. (THE ALAMO, 1960, cap. 14, 63 min).

### 3.2) Davy Crockett e o mito da fronteira no cinema americano.

A missão de levar os valores americanos ao limite da civilização, enfrentando o *wilderness* e seus perigos estava nas mãos dos *frontiers men* (homens da fronteira), pioneiros que partiam para a fronteira afim de melhores oportunidades econômicas. Figuras como Daniel Boone e Davy Crockett ficaram conhecidas através das gerações de americanos por suas histórias de caças e luta contra os índios. As *dime novels*, romances de dez centavos, foram as responsáveis por popularizar estas figuras que até hoje habitam o imaginário da nação estadunidense (JUNQUEIRA, 2018, p. 86)

Davy Crockett é uma das figuras mais icônicas da fronteira americana. Suas histórias beiram o fantástico ao falarem de feitos como uma luta contra um urso quando tinha apenas três anos de idade, ter montado um relâmpago e ser metade lince metade crocodilo. Sua vida é envolta em mitos, mas sua trajetória como congressista do Tennessee, sua participação na guerra contra os Creek e sua atuação no Álamo já o alçam a figura de herói da fronteira americano. No entanto, sua figura é coberta de controvérsias e, apesar de seus feitos serem lembrado através das gerações, sua reputação está longe de ser unânime.

David Crockett nasceu em 17 de agosto de 1786 em Greene County, Tennessee, filho de John e Rebecca Hawkins Crockett, pequenos agricultores de origem irlandesa, que perderam suas terras e se submeteram a empregos provisórios. Desde criança David trabalhou com seu pai em 14 de agosto de 1806, David casou-se com Mary Finley em Jefferson County, Tennessee. Depois de alguns anos, David e sua família se mudaram para Franklin County, Tennessee, onde ele ingressou na milícia local contra os indígenas, participando da guerra

contra os índios Creeks. Durante esse período, Crockett foi comandado por Andrew Jackson, futuro presidente dos Estados Unidos e de quem se tornou adversário político anos depois.

Antes de ser eleito ao congresso norte-americano e ter notoriedade nacional, ele ocupou cargo de oficial de justiça do condado de Lawrence, no Tennessee em 1817; em 1821 ele foi eleito para o legislativo do Tennessee e reeleito em 1823. Em 1827 foi eleito ao congresso dos Estados Unidos e reeleito em 1829. Crockett ficou conhecido como um legislador franco, especialmente em relação à política de terras públicas do Oeste. Isso fez com que ele perdesse o apoio da delegação do Tennessee - assim como de Andrew Jackson, eleito presidente em 1828. Como resultado, Crockett foi derrotado nas eleições de 1831. Conquistando um novo mandato nas eleições de 1833, foi derrotado definitivamente nas eleições de 1835, quando decidiu partir para o Texas (FLORES, 2002, p. 132).

As aventuras de Davy Crockett despertaram interesse ainda em vida, conseguindo certa notoriedade nacional, mesmo antes da Batalha do Álamo. Em 1831 estreou a peça "The Lion of the West", de James Kirk Paulding, na qual o personagem principal, Nimrod Wildfire, era uma imitação velada de Crockett e uma das falas da peça foi adotada pelo próprio Davy para se definir "eu posso pular o mais alto, abaixar o mais baixo, nadar o mais profundo, ficar submerso por mais tempo e não me molhar". Em 1833, Matthew St. Clair Clark, um secretário do Congresso Americano, publicou uma biografia não autorizada de Crockett "*The Life and Adventures of Colonel David Crockett of West Tennessee*". No ano seguinte, Crockett publicou sua autobiografia se aproveitando do sucesso da peça e o livro anterior. (FLORES, 2002, p. 132).

Mas o momento que a figura de Davy Crockett se tornou mais conhecida nos Estados Unidos foi durante os anos 1950/60 com o lançamento dos filmes da Walt Disney sobre sua vida e a interpretação de John Wayne no papel do aventureiro em *O Álamo. King of Wild Frontier* foi uma produção para a televisão dos Estúdios Disney em parceria com o canal americano ABC<sup>80</sup> que resultaram em três episódios de uma hora cada. Os programas foram ao ar dia 15 de dezembro de 1954, 26 de janeiro de 1955 e 23 de fevereiro de 1955, respectivamente e tratavam da participação de Crockett na Guerra contra os Índios Creek, sua atuação no Congresso americano e sua participação na Batalha do Álamo. O sucesso do

---

<sup>80</sup> Disney fez um acordo com a ABC para a construção do parque Disneylândia. A ABC se comprometia em investir na construção do parque (seria dona de 34%) e em contrapartida a Disney iria produzir programas para a ABC além de ceder seus estúdios para a emissora. A Disney ainda teria uma hora semana na programação da ABC para divulgar seu parque e suas produções.

programa foi estrondoso, todas as crianças estadunidenses queriam ser Crockett nas suas brincadeiras de *cowboys* contra índios e qualquer produto que levasse seu nome era sucesso certo de vendas, causando o que ficou conhecido como *Crockett Craze* dos anos 1950 (ROBERTS; OLSON, 2001, p. 239).

Tanto o Davy Crockett da Disney quanto o de John Wayne são os típicos heróis da Guerra Fria, lutando contra um inimigo que encarna o mal e o autoritarismo, tornando fácil sua associação ao Comunismo. São versões de Crockett que tornam sua figura identificável ao soldado estadunidense que vai para países como Coreia e Vietnã para lutar contra as populações locais supostamente em nome da liberdade. Mas, um ponto que estas versões divergem entre si é quanto a atuação política de Crockett.

A produção da Disney reserva um episódio completo para tratar da carreira política de Davy Crockett. Após a guerra contra os índios Creek, onde ele conhece Andrew Jackson, Crockett retorna a sua casa e descobre que sua mulher faleceu. Sem família e com poucas perspectivas, ele decide então se dedicar a política concorrendo a assembleia legislativa do Tennessee. Em seu discurso para a população, Davy se apresenta como um homem simples, que não entende de política, mas que “conhece a floresta e seus habitantes” e os representará com honestidade. Crockett encerra seu discurso dizendo que as palavras de seu oponente serão “secas” e chama todos para irem a taverna “se refrescarem um pouco”. A cena seguinte mostra Davy eleito sendo carregado pela população.



Figura 25 - Davy Crockett (Fess Parker) da Disney em seu discurso para as eleições da Assembleia Legislativa (DAVY CROCKETT, KING OF WILD FRONTIER, 1955, cap. 3, 46 min)

Ao perceber seu sucesso, Andrew Jackson envia Tobias Norton, conhecido de Crockett da guerra contra os Creeks, para convencê-lo a se candidatar ao Congresso Americano. Jackson gostaria de contar com o apoio de Crockett para concorrer à presidência pela fama que adquiriu com suas histórias, que aceita o convite, mas diz que ele não seria subordinado a Jackson, mas ao povo que o elegeu. O Davy Crockett representado aqui é um populista, político que sabe se comunicar com a população mais humilde e que é fiel a ela. Davy faz questão de deixar claro em seus comícios que ele não é como os outros políticos, que não sabe falar de maneira rebuscada e seus discursos são curtos, mas que ele conhece sua população e irá representa-los com honestidade.

Segundo Flores, esta representação do David Crockett político não está muito longe da realidade. Crockett ficou conhecido por ser um político “muito independente e honesto” e seus embates com os demais deputados do Tennessee e com o próprio presidente Jackson lhe custaram sua reeleição em 1835. Suas disputas no Congresso foram causadas por duas leis: a primeira foi a *Tennessee Vacant Land Bill*<sup>81</sup>, lei que possibilitava o Estado vender todas as terras livres do Tennessee e reverter o dinheiro para os fundos da educação. Inicialmente, Crockett apoiou a lei, ao lado de James K. Polk, futuro 11º presidente norte-americano, congressista do Tennessee no período, por acreditar que as terras seriam vendidas a preços acessíveis à população de baixa renda. Mas com o tempo Crockett percebeu que a intenção de Polk e da delegação do Tennessee era vender as terras ao maior preço possível para promover a especulação e enriquecer (FLORES, 2002, p. 132).

A sua preocupação era com os eleitores do Oeste do Tennessee que poderiam se beneficiar com terras a preços acessíveis por acreditar que eles eram pioneiros da nação americana assim como ele. Por conta disso, Crockett rompeu com Polk e os demais representantes do Tennessee e apresentou uma emenda que entregava as terras federais para aqueles que viviam nela. Crockett deixa claro em seu discurso sua consciência de classe incipiente da profunda disparidade entre ricos e pobres:

“A concessão para ajudar as faculdades nos drenou cinquenta e dois mil e quinhentos dólares em dinheiro. Isso mesmo, em dinheiro vivo, espremido das mãos dos pobres, que vivem do suor de sua testa. Repito, opus-me totalmente a isso: não porque sou inimigo da educação, mas porque os benefícios da educação não estão sendo divididos de maneira equilibrada. O

---

<sup>81</sup> Lei das Terras Livres do Tennessee.

sistema universitário entrou em prática para traçar uma linha de demarcação entre duas classes sociais - separando os filhos dos ricos dos filhos dos pobres. (SHACKFORD, 1994, p. 96 apud FLORES, 2002, p. 133).

A outra lei que colocou Crockett em choque com os Jacksonianos foi a *Indian Remove Bill*, lei que propunha a relocação das nações indígenas do Tennessee, Alabama, Mississippi e Geórgia para o Oeste do Rio Mississippi. Seguindo suas crenças políticas, Crockett ignorou as pressões de Jackson e demais representantes do Tennessee e votou contra a lei. Ele disse que seu voto foi direcionado pela simpatia “aos remanescentes de um povo poderoso” (apud FLORES, 2002, p. 133).

Foram estes embates com os Jacksonianos e os demais deputados do Tennessee que exauriram a carreira política de Crockett. O que parece contraditório a primeiro momento se analisarmos os anos iniciais da legislatura de Crockett, onde ele apoiou muitas pautas do presidente Jackson. Mas após estes embates, os jacksonianos cuidaram de minar o apreço político de Crockett apoiando candidaturas contrárias a ele, como a de Adam Huntsman em 1835. Com o fim da sua legislatura e sem a reeleição, Crockett acreditou que foi abandonado pelos eleitores do Oeste do Tennessee e partiu em direção ao Texas, local na época que prometia grandes oportunidades financeiras e políticas.

Em *Davy Crockett: King of Wild Frontier* a questão da remoção indígena é tratada. Jackson chama Crockett para uma conversa e diz que os Estados Unidos estavam crescendo e faria de tudo para conseguir mais terras para os estadunidenses. Temendo que Crockett pudesse se opor a Lei de remoção dos índios, Tobias Norton o convence a viajar pelo Leste dos Estados Unidos com a desculpa de divulgar as ideias de Jackson. Quando Davy descobre que foi enganado e que sua viagem teve a intenção de afastá-lo do Congresso ele retorna e diz que a expansão é necessária, mas não pode ser usada como desculpa para perseguir os outros “só porque sua pele seja de outra cor e tenham outra educação”.

Já em *O Álamo* a faceta de político de Davy Crockett não é explorada tão afundo, apenas algumas falas lembram da sua carreira no congresso, como no diálogo com William Travis na Cantina e quando Crockett chega ao Álamo e é reconhecido pelo casal de tenessianos Jocko e Nell, que se lamentam por não terem votando novamente nele em 1835. A versão de Wayne prefere explorar Davy Crockett como um grande líder popular que lida com seus homens sem hierarquias e um homem muito sagaz e nobre, deixando de lado as questões políticas. A carreira política de Davy Crockett está mais para um populismo que o próprio Wayne relacionaria com o Partido Democrático, defendendo pautas sociais e o interesse dos mais pobres e nem um pouco relacionado com ideias liberais e de liberdades individuais que Duke tanto tinha apreço.



Figura 26 - Davy Crockett (Fess Parker) no Congresso (*DAVY CROCKETT, KING OF WILD FRONTIER*, 1955, cap. 3, 59 min).

O herói sustentado por John Wayne em seu filme pouco explora a figura de Davy Crockett e está mais para um de seus *cowboys* de liderança carismática, interpretado por ele diversas vezes ao longo de sua vida, do que de fato para uma figura histórica e lendária presente no imaginário dos norte-americanos. Além da vestimenta típica, o personagem de Wayne pouco explora as facetas de Davy Crockett, nem as reais, como sua atuação política, nem a mitológica, de seus feitos e histórias. Neste sentido, *Davy Crockett: King of Wild Frontier* explora mais a disparidade entre a figura do Davy Crockett real e suas histórias. Como na cena em que o personagem de Fess Parker, após ser eleito ao Congresso, chega em Washington com sua vestimenta típica e seu chapéu de guaxinim e em seu primeiro discurso ele sustenta a imagem mítica que o levou até lá:

Eu sou Davy Crockett. Sou metade cavalo, metade jacaré e parente das tartarugas. Tenho o melhor cavalo. A irmã mais bonita, o melhor rifle e o cão mais feio do Tennessee. Meu pai pode vencer qualquer um no Kentucky,



e eu venço meu pai. Posso abraçar e devorar um urso e quem se oponha a Andy (sic) Jackson [...].

Ainda no filme da Disney, em seu primeiro episódio reservado a tratar da participação de Davy na guerra contra os Creeks, o general Jackson envia o major Norton para buscar Crockett que estava caçando ursos nas terras inimigas. Ao encontrar George Russel, companheiro do herói, ele é informado que Crockett estava tentando matar um urso de rir. Norton, não acreditando no que Russel diz, atrapalha a caçada e Davy diz que agora terá que fazer “do modo antigo”.



Figura 27 - Davy Crockett (Fess Parker) e major Norton (William Bakewell).  
(DAVY CROCKETT, KING OF WILD FRONTIER, 1955, cap. 1, 3 min).

Mas um ponto quase unânime em relação a representação de Davy Crockett no cinema americano é em relação a sua morte. Sempre lembrado como um herói valente e que se sacrificou pela liberdade do Texas, a morte de Crockett sempre foi tratada em tons épicos, lutando até a morte no Álamo. É o que se vê em *O Álamo* (1960) e o que é sugerido em *King of Wild Frontier*, onde o filme acaba com Crockett lutando contra os soldados mexicanos.

No entanto, está longe de ser unânime a questão envolvendo a morte de Davy Crockett. O debate sobre como Crockett morreu começou ainda no século XIX e continua até hoje. Existem duas versões sobre como foram seus últimos minutos no Álamo. A versão mais presente no imaginário popular e nos principais filmes é sustentada por instituições como a *Daughter of Republic of Texas* e trata a morte Davy de forma épica e heroica durante a Batalha do Álamo lutando contra as tropas mexicanas. Não são apresentados detalhes de sua morte, que é baseada em relatos posteriores ao conflito, como os de Richard Penn Smith e William P. Zumber, veteranos da Revolução do Texas (TUCKER, 2010, p. 4).



Figura 28 - Morte de Davy Crockett (John Wayne) (*THE ALAMO*, 1960, cap. 31, 156 min).

A outra versão sobre a morte de Davy Crockett defende que ele e outros combatentes do Álamo teriam sido capturados e executados posteriormente. Esta versão se baseia principalmente em relatos de oficiais mexicanos sobre o fim do cerco ao Álamo. As primeiras notícias da Batalha de 6 de março de 1836 continham informações de que alguns homens teriam sido rendidos e aprisionados por Santa Anna. Três semanas após a batalha, o jornal *New Orleans Post-Union* publicou uma história que dizia que um viajante que passou pelo Texas durante a batalha disse que "Crockett e outros teriam sido capturados, mas não houve misericórdia a eles" (FLORES, 2002, p. 135)

Além destes relatos, de fato pouco acurados, há fontes mexicanas diretamente ligada a batalha que sustentam a versão da captura de Crockett. É o caso do diário do Tenente José Enrique de la Peña, um dos oficiais de Santa Anna. De la Peña participou do cerco final ao Álamo em 6 de março de 1836 e relembra o evento:

Pouco antes do discurso de Santa Anna, ocorreu um episódio desagradável que, desde o fim da escaramuça, era visto como um assassinato de base e contribuía grandemente para a frieza observada. Cerca de sete homens haviam sobrevivido à carnificina geral e, sob a proteção do general Castrillón, foram levados para Santa Anna. Entre eles estava um de grande estatura, bem proporcionado, com características regulares, em cujo rosto havia a marca da adversidade, mas em quem se notou também um grau de resignação e nobreza que ele honrou. Ele era o naturalista David Crockett, conhecido nos Estados Unidos por suas aventuras incomuns, que se comprometeram a explorar o país e que, encontrando-se em Béjar no exato momento de surpresa, refugiou-se no Álamo, temendo que seu status como um estrangeiro pode não ser respeitado. Santa Anna respondeu a intervenção de Castrillón em nome de Crockett com um gesto de indignação e, dirigindo-se aos soldados, as tropas mais próximas a ele, ordenou sua execução. Os comandantes e oficiais ficaram indignados com essa ação e não apoiaram a ordem, na esperança de que uma vez que a fúria do momento tivesse atingido esses homens, seria poupada [...] (Citado por FLORES, 2001, p. 136/7)

Outra fonte mexicana ligada a Santa Anna corrobora o relato de De la Peña. Ramón Caro era secretário do presidente mexicano e diz que Castrillón capturou cinco homens:

Entre os 183 mortos havia cinco que foram descobertos pelo general Castrillón escondido após o ataque. Ele os levou imediatamente à presença de Sua Excelência, que havia chegado a essa hora. Quando ele apresentou os prisioneiros, ele foi severamente repreendido por não os ter matado no local, após o qual ele virou as costas para Castrillón enquanto os soldados saíam de suas fileiras e se deitavam sobre os prisioneiros até serem mortos (Citado por FLORES, 2001, p. 137).

Apesar de ser um debate ainda em curso na historiografia estadunidense e os relatos de De la Peña e Caro serem desconsiderados por entidades como *Daughter of Republic of Texas*, o mais importante é entender por quê a memória e o imaginário estadunidense sustentam a versão heroica da morte de Crockett. Davy e demais pioneiros da fronteira são a marca de um período da história americana responsável por constituir a identidade e nacionalidade daquele povo. Em histórias populares, Crockett é representado como o mais valente e hábil caçador de peles, encarnando todas as qualidades necessárias para dominar o *wilderness* e expandir a civilização americana. Passando para os anos 1950 e 1960, a retomada da sua figura se relaciona diretamente com o conflito da Guerra Fria e encarna a figura do herói que vai para a terra selvagem, durante este período o foco é o terceiro mundo, para lutar contra selvagens e tentar

libertá-los. No caso de Crockett, os inimigos são os mexicanos, já para as tropas americanas os insurgentes comunistas.

Apenas um filme, *O Álamo* (2004), dirigido por John Lee Hancock, adota a versão da captura de Davy Crockett. Este filme, aliás, traz uma versão ponderada entre *Davy Crockett* real, o político que foi para o Texas em busca de oportunidades financeiras e políticas, e o *Davy Crockett* lendário, que ainda habita o imaginário dos Estados Unidos. O personagem interpretado por Billy Bob Thorn não esconde seus objetivos políticos ao se dirigir ao Texas e sua surpresa ao chegar ao Álamo e descobrir que o conflito contra o governo mexicano não acabou. Por outro lado, ele demonstra grande habilidade com rifle ao atirar em um adorno de Santa Anna a metros de distância e sua morte, mesmo não seguindo a versão mais consolidada, demonstra um herói que não se rende mesmo com a morte eminente.



Figura 29 - Davy Crockett (Billy Bob Thorn) capturado pelas tropas de Santa Anna no filme de 2004. (THE ALAMO, 2004, 111 min).

O Davy Crockett interpretado por John Wayne pouco ter a ver com o herói da fronteira americana. Além das roupas e algumas demonstrações de astúcia, o personagem encarnado por John Wayne lembra mais suas atuações de cowboys ou militares em sua liderança carismática visto em outros filmes no fim de sua carreira. Nesta linha, o herói apresentado por Wayne é o oposto de Santa Anna que, mesmo aparecendo apenas no final do filme, cria um antagonismo interessante. Enquanto Santa Anna apresenta uma pompa pelas roupas que usa e na maneira que se porta, o Crockett de Wayne é carismático e popular, sempre em festas e junto com seus comandados. Para Wayne, estas eram as qualidades de um verdadeiro líder, alguém que conseguisse falar a linguagem do povo e não alguém que se vestisse bem e falasse difícil (críticas sempre direcionadas a Kennedy e os políticos do leste). Acima de tudo, o herói interpretado por Wayne era um líder que ele julgava necessário para os anos 1960, alguém que

pudesse se conectar com o povo, representar o que ele julgava reais valores da América e combater o perigo vermelho.

## Considerações Finais

*O Álamo* foi um projeto muito ambicioso para John Wayne, ele acreditava que sua carreira dependeria do sucesso do filme. O que de fato não se concretizou, mas limitou sua carreira como diretor. Na década seguinte ao filme, Wayne se tornou um símbolo, representando o arquétipo do cowboy no cinema americano. O mesmo não aconteceu com sua carreira de diretor. Além de sua versão do conflito do Álamo, Duke dirigiu apenas *Os Boínas Verdes* oito anos depois e nenhum destes filmes realmente fez sucesso de público e crítica. *O Álamo* custou 12 milhões, quantia exorbitante para uma produção dos anos 1960 e demorou anos para retornar o investimento feito pelo estúdio *United Artists*.

Wayne sonhou em filmar a sua versão da Batalha do Álamo por 15 anos antes de conseguir e dedicou suas forças e fortuna para executá-lo. Aissa Wayne, sua filha, acredita que filmar uma versão particular do cerco ao Álamo teria sido a forma de combate encontrada por Wayne: "Eu acredito que filmar *O Álamo* se tornou a forma particular de combate de meu pai. Mais que uma obsessão, este foi o mais intenso projeto pessoal de sua carreira". (ROBERTS, R; OLSON, J. 1995, p. 33)

Apesar do fracasso de bilheteria em seu lançamento e as críticas que o filme recebeu por parte da imprensa, *O Álamo* foi indicado a oito categorias do Oscar e hoje ainda é lembrado como uma das versões mais icônicas da batalha com fóruns online sustentados por fãs a fim de divulgar materiais e informações sobre o filme<sup>82</sup>. No entanto, deve ficar registrado que a versão de Wayne possui falhas técnicas, como cortes que tiram o sentido de algumas cenas e a sua montagem torna o filme deveras longo quanto aos antecedentes da batalha, tornando o evento central do filme em segundo plano. Esta versão também não é acurada historicamente, trazendo imprecisões quanto aos eventos e não se dispendo a discutir e questionar mitos estabelecidos sobre a batalha.

Por outro lado, *O Álamo* também não se sai bem apresentando estes mesmos mitos que marcam a Batalha do Álamo, apresentando uma versão caricata de Davy Crockett, que mais se assemelha a um dos diversos cowboys interpretados por Wayne, ou mesmo a questão sobre sua suposta morte durante a batalha. Assim, a versão de Wayne está mais para um *western*, gênero que o consagrou, ambientado em meio à luta de independência do Texas do que para um filme

---

<sup>82</sup> O site está ativo desde 2008 e ainda recebe atualizações sobre eventos para comemorar o lançamento do filme. O fórum pode ser acessado pelo link: <http://www.johnwayne-thealamo.com/forum/>.

épico. Nestes quesitos a versão de 2004, dirigida por John Lee Hancock merece destaque. Ela se propõe a explorar os mitos que a versão de Wayne não explora e é uma versão acurada quanto aos eventos e motivações dos líderes da revolução do Texas.

Porém, pode-se dizer que o filme de Wayne atingiu êxitos, mesmo que tardio, em ser a versão mais lembrada sobre a Batalha, mesmo que não necessariamente pela veracidade história ou a mais bem produzida, mas de fato por ser a versão de John Wayne, um dos maiores astros de Hollywood de todos os tempos. E a produção de uma versão própria da Batalha do Álamo revela muito sobre suas crenças políticas e visões de mundo. Roberts e Olsen definem que *O Álamo* foi uma carta dirigida a 150 milhões de americanos escrita por Wayne sobre sua carreira, crenças políticas e estilo de vida. A carreira toda de Duke foi marcada pela interpretação de sua *persona* de cowboy ou soldado nos mais diversos filmes que atuou. Em todos ele fazia questão de deixar suas visões de mundo e estilo de vida transparecer pelo seu herói, pois acreditava que o cinema era um front de batalha tão importante quanto os *fronts* da Segunda Guerra Mundial ou do Vietnã e Coreia (ROBERTS, R.; OLSEN, J. 1995, p. 33).

Para Wayne, era em Hollywood que a verdadeira batalha contra os comunistas era travada e sua filiação a Motion Picture Alliance se deu por conta disso, chegando a ser presidente em 1949. Neste momento, Duke passou a ser um símbolo da luta contra o comunismo e um dos republicanos mais ilustres, apoiando campanhas presidenciais e utilizando o lançamento de *O Álamo* como uma forma de capitalizar votos para Richard Nixon nas eleições presidenciais de 1960. O princípio que guia *O Álamo* é a noção de John Wayne de *republicanismo*, que mais se aproxima ao liberalismo clássico do que qualquer coisa defendida por Dwight Eisenhower. Uma cena crucial para entender esta visão de Wayne é seu diálogo com William Travis na Cantina de San Antonio, onde ele expõe as qualidades do regime republicano. Ali fica claro a dicotomia estabelecida no filme, Crockett e seus homens vão ao Texas (mesmo enganados por Crockett) com a missão de libertar uma terra tomada por um tirano, no caso o presidente mexicano Santa Anna.

Este é outro ponto que falha em *O Álamo*, o filme pouco explora a imagem de Santa Anna, deixando a participação desse personagem tão importante da Batalha em segundo plano, como uma força assustadora que assombra por onde seu exército passa, e para o final, quando ele realmente aparece, mas nesse momento vemos um líder poderoso e que possui uma ética, saudando a passagem da viúva do Capitão Dickinson e sua filha, Suzanna e Lisa Dickinson.

Isso torna o filme de Wayne confuso e o que era uma versão produzida com o objetivo de agradar tanto estadunidenses quanto mexicanos acaba não atingindo nenhum dos públicos.

Neste quesito, a versão de Wayne não foge à regra. Todas as demais produções sobre a Batalha do Álamo analisadas pela pesquisa tratam Santa Anna e o exército mexicano como um inimigo feroz e sanguinário. Certamente a versão onde os mexicanos são mais estereotipados e representados de uma forma negativa é *The Martyrs of the Alamo* (1915), filme que guarda semelhanças com o conhecido *Birth of a Nation*, lançado no mesmo ano. Em *A Última Barricada* percebe-se um Santa Anna cordial e que tinha uma relação de amizade com Jim Bowie, protagonista do filme, mas que nem por isso deixa suas ambições e interesses políticos de lado. *O Álamo* (1960) certamente avança e tenta representar o México e seus habitantes de maneira positiva tecendo elogios, o ângulo *contra-plongée* que Santa Anna é filmado denota força e poder e suas roupas são impecáveis. Mas o filme não se propõe a discutir questões importantes como a nacionalidade dos combatentes.

No capítulo 1 compreendemos como foi o processo de produção do filme de John Wayne e suas dificuldades com a construção do set utilizado, com as próprias filmagens e edição do filme. Também fizemos uma minuciosa descrição do filme a fim de expor trechos importantes para a análise e retomar outros que ficaram de fora da edição final, mas que eram de importância única para a pesquisa. E também apresentamos o histórico da Batalha do Álamo e as questões que motivaram o conflito. Mais que um conflito travado em 6 de março de 1836, percebe-se que *O Álamo* de John Wayne trata de uma batalha no imaginário e na memória para consolidar um símbolo para a sociedade estadunidense de resistência e liberdade.

Em seguida tratamos visitamos a carreira de John Wayne afim de entender as suas motivações com o filme que produziu, assim como suas crenças e visões sobre a política, os Estados Unidos e a Guerra Fria. A pesquisa demonstrou que dentre as fases da carreira de Wayne, *O Álamo* está inserido em um momento que Wayne entende que o cinema é uma forma de expressar suas ideias e uma grande ferramenta ideológica que, segundo ele, deveria ser tomada dos comunistas. Outro ponto importante levantado para a pesquisa é a visão de masculinidade presente em *O Álamo*, todo conceito de patriotismo e heroísmo, constantemente relacionado ao mito do Álamo, é expresso no filme. O papel de Wayne surge como uma liderança carismática cujo objetivo é equilibrar a rivalidade entre Jim Bowie e William Travis. Por fim, apresentamos outras versões fílmicas da Batalha do Álamo com o objetivo de entender quais as mudanças ocorreram na representação do conflito bem como as motivações que



levaram a ele e a construção de seus personagens. Percebemos que ao longo do tempo o pano de fundo do conflito tinha aspectos diferentes levando em conta as questões e dilemas de cada período que se inseria. Isso sustentou e confirmou a tese da pesquisa de que a versão de John Wayne expressava aspectos da Guerra Fria, como a representação da guerra contra o selvagem em seu território, a retomada do mito do *last standing* para sustentar o heroísmo das tropas americanas e o inimigo autoritário e tirânico.

Por fim, no capítulo 3 abordamos o filme sob a ótica de três conceitos caro para a sociedade americana: *wilderness*, o de Destino Manifesto e de fronteira. Estes conceitos, tomados como responsáveis pela construção da identidade e nacionalidade americana são o motor das motivações dos personagens de *O Álamo*. O diálogo de Crockett e Flaca em um bosque próximo a missão define como o local que o conflito ocorre, uma região de fronteira que, no início do filme nos é apresentado como de grande disputa e que esteve “sob muitas bandeiras”. Os homens de Crockett, os tenessianos, entendem como seu direito estarem naquelas terras, mesmo não tendo nada a ver com o conflito. Neste capítulo também entendemos a construção do pioneiro de Davy Crockett e as questões envolvendo sua figura. A polêmica em torno de sua morte, se ela teria sido ou não durante o ataque final das tropas mexicanas, levanta discussões até hoje na historiografia estadunidense, mas para a pesquisa foi mais importante entender o porquê de sua representação heroica em detrimento da mais acurada historicamente. A morte durante o conflito serve de inspiração para o público e mensagem para a defesa do que se acredita a qualquer custo.

Percebe-se, dessa forma, que o mito do Álamo trata de uma identidade tripla, em primeiro lugar a identidade texana, buscada na independência perante o México. Com esta liberdade garantida e concretizada a anexação aos Estados Unidos, esta identidade torna-se maior, abarcando o nacionalismo estadunidense, os filmes não tratam apenas de uma luta entre México e colonos Texanos, mas reforça que estes colonos tem uma origem, os Estados Unidos. Por fim, a terceira identidade abordada no filme de Wayne é a masculinidade, a luta pela independência é uma luta dos homens que reforçam as ideias de coragem, bravura e sacrifício. Todas estas identidades se complementam tendo como pano de fundo a Batalha de março de 1836, mas mirando o conflito do pós Segunda Guerra Mundial, a Guerra Fria. Reforçando a identidade estadunidense e a masculinidade se constrói os valores necessários para enfrentar um inimigo que no filme é Santa Anna, pouco visto, e na vida real a União Soviética, ambos identificados pelos estadunidenses como ditaduras autoritárias.

A pesquisa concluiu que *O Álamo* é um documento importante para compreender as visões de mundo e tendências políticas de seu diretor, assim como de todo o imaginário sobre a Batalha do Álamo que habita até hoje o imaginário dos estadunidenses. *O Álamo* de 1960 se tornou um objeto inestimável para esta pesquisa pelo período histórico inserido, revelando muito da mentalidade de guerra fria presente no período. A dicotomia criada entre mexicanos e texanos não tem um fundamento histórico, tendo em vista que mexicanos lutaram pela independência do Texas e anglo-texanos apoiavam o governo de Santa Anna. Mas essa divisão revela a mentalidade de Guerra Fria que atribui a um outro étnico, no caso os mexicanos, um sistema de governo autoritário e tirânico, enquanto os americanos seriam os defensores da liberdade através de seu sistema político, republicanos. Logo no início do filme esta lógica já é apresentada. A cena de abertura dá a entender que o Texas é uma terra que não pertence a ninguém pelo fato de ter “conhecido muitas bandeiras”, mas que em 1836 estava sob o regime do Tirano Santa Anna e que seus habitantes eram em sua maioria colonos de origem estadunidense. Todos estes elementos tornam *O Álamo* um documento importante para compreender a mentalidade do período que se insere, assim como de seu diretor, que faz questão de expor todas suas crenças políticas e ideológicas em seu filme.

### Fontes

CROWTHER, Bosley. John Wayne's 3-hours Remembrance of "The Alamo": He produces and stars in Film at Rivoli. *The New York Times*. 1960.

Variety. Review: *The Alamo*. 1959.

Davy Crockett: King of Wild Frontier. Direção: Norman Foster. Walt Disney Productions, 1955. 1 DVD (93 min)

The Alamo. Direção: John Wayne. Metro-Goldwyn-Mayer Studios Inc., 1960. 1 DVD (162 min).

The Last Command. Direção: Frank Lloyd. Republic Pictures, 1955. 1 DVD (110 min).

The Man from the Alamo. Direção: Budd Boetticher. Universal International Pictures, 1953. 1 DVD (79 min)

The Martyrs of the Alamo. Direção: Christy Cabanne. Fine Arts Film Company, 1915. 1 DVD (71 min)

The Green Berets. Direção: John Wayne. Warner Bros. Studios, 1968. 1 DVD (141 min.)

WAYNE, Aissa. John Wayne: My Father. EUA: Taylor Trade Publishing. 1998.

### Bibliografia

AZEVEDO, C. [et al.]. *Visões da América: A História dos EUA discutida por pesquisadores brasileiros*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

\_\_\_\_\_. *Em nome da América - Os corpos da paz no Brasil*. São Paulo: Editora Alameda, 2008.

BAZIN, A. **Western ou o cinema americano por excelência**. In. *O Cinema: Ensaios*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BOBBIO, N; MATTEUCCI, N; PASQUINO, G. *Dicionário de Política*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

BORDWELL, D; STAIGER, J; THOMPSON, K. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge. 2005.

BURKE, P. *Testemunha Ocular: História e imagem*. Bauru: Edusc, 2004.

CORTÉS, C. E. **Cómo ver al vencido: el libro de textos hollywoodense sobre México**. In. COATSWORTH, J. H.; RICO, C. *Imágenes de México en Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

CRISP, J. E. *Slething the Alamo: Davy Crockett's last stand and others myteries of the Texas Revolution*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2005.

DA SILVA, T. G. **A Guerra do Vietnã no Cinema Hollywoodiano.** *Boletim Historiar*, Sergipe, n. 17, out./dez. 2016, p. 19-33

DE FAZIO, A. H. P. **Cultura, Política e Representações do México no Cinema Norte-Americano: Viva Zapata! de Elia Kazan.** 2010 Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista. Assis, 178 p.

ELLUL, J. *Propaganda: the formation of men's attitude.* Nova Iorque: Vintage Books Edition, 1973.

ESPINOSA, N. **Hollywood e a contenção do “mal”: Propaganda e legitimação das ações de repressão ao comunismo na Era McCarthy, 1947 – 1954.** 2015. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 173 p.

EYMAN, S. *John Wayne: Life and Legend.* EUA: Simon & Schuster. 2014

FARKIS, J. *Not Thinkin'... Just Rememberin' - The Making of John Wayne's The Alamo.* EUA, Albany: BearManor Media, 2015.

FERRO, M. *Cinema e História.* Rio de Janeiro: Paz e Terra. 1992.

FOHLEN, C. **A fronteira: uma explicação da história americana?** *In. América Anglo-Saxônica de 1815 à atualidade.* São Paulo: Edusp. 1981.

FOUCAULT, M. *The History of Sexuality. Volume I: An Introduction.* New York: Vintage Books. 1980.

FLORES, R. **Memory-Place, Meaning and the Alamo.** *America Literary History.* v. 10, n. 3, p. 428-445. 1998.

\_\_\_\_\_. *Remembering The Alamo: Memory, modernity and master symbol.* EUA: University of Texas Press. 2002.

GRAHAM, D. **Remembering The Alamo: The story of the Texas Revolution in popular culture.** *Southwestern Historical Quarterly*, v. 89, n. 1, p. 35-66. 1985.

GRANT, B. K. *America Cinema of 1960s: Theme and variations.* EUA: Rutgers University Press. 2008.

HARDIN, S. L. *The Alamo 1836: Santa Anna's campaign.* EUA: Osprey Publishing. 2003.

HAYNES, S. W, MORRIS, C. M. *Manifest Destiny and Empire - American Antebellum Expansion.* EUA: Texas A & M University Press. 1997.

HORNE, A. **The Color of Manhood: Reconsidering Pompey in John Ford's The Man Who Shot Liberty Valance.** *Black Camera*, Bloomington, EUA, v. 4, n. 1, p. 5-27. 2012.

HORSMAN, R. *Race and Manifest Destiny: The origins of America racial Anglo-Saxonism.* EUA: Harvard University Press. 1981.

JOHANNSEN, R. W. [et. al]. *Manifest Destiny and Empire: American antebellum expansionism*. EUA: University of Texas Press. 1997.

JUNQUEIRA, M. A. *Ao Sul do Rio Grande. Imaginando a América Latina em Seleções: Oeste, Wilderness e Fronteira (1942 - 1970)*. Bragança Paulista: Edusp. 2000.

\_\_\_\_\_. *Estados Unidos: a consolidação da nação*. São Paulo: Contexto, 2001.

\_\_\_\_\_. *Estados Unidos: Estado Nacional e Narrativa da Nação (1776-1900)*. São Paulo: Edusp. 2018.

KORNIS, M. A. **História e Cinema: Um debate metodológico**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v.5, n.10, P. 237-250, 1992.

LAGNY, M. **O cinema como fonte de história**. In. NÓVOA, Jorge. *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador, São Paulo: EDUFBA/Editora UNESP, 2009.

LEVY, E. *John Wayne: Prophet of the American Way of Life*. EUA: The Scarecrow Press. 1998.

LOPES, M. A. de S. **Frederick Jackson Turner e o lugar da fronteira na América**. In. GUTIÉRREZ, H; NAXARA, M. R. C; LOPES, M. A de S. *Fronteiras: paisagens, personagens, identidades*. Franca: UNESP. Olho D'Água, 2003. p. 13.

MESQUITA, L. P. A **"Guerra do Pós-Guerra": O cinema Norte-Americano e a Guerra do Vietnã** (Dissertação em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 118 p. 2004.

MIRZOEFF, N. **Introducción: ¿Que és la cultura visual?** In. *Una introducción a la cultura visual*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

MORETTIN, E. **O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro**. In. CAPELATO, M. H. [et. al.]. *História e cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

MUNN, M. John Wayne: The man behind the myth. EUA: New America Library. 2005.

NAPOLITANO, M. **Fontes audiovisuais: a história depois do papel**. In. PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo, Contexto, 2005.

NIGRA, F. **"El cine histórico de Hollywood como acción hegemónica."** *Anos 90*, Porto Alegre, v. 22, n. 42, p. 375-405, 2015.

\_\_\_\_\_. **"El discurso social en el cine histórico de Hollywood"**. *Esboços*, Florianópolis, v. 19, n. 27, p. 76-98, 2012.

\_\_\_\_\_. *Hollywood - Ideología y Consenso en la Historia de Estados Unidos*. Argentina: Maipue. 2017.

PINHEIRO, F. L. F. **Cinema Melodrama e História em Steven Spielberg: Da representação dos traumas aos mitos fundadores**. 2018. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 401 p.

- RIERA, E. G. *México visto por el cine extranjero*. México: Ediciones Era. 1989.
- ROBERTS, R.; OLSON, J. S. *Jonh Wayne - American*. New York: The Free Press, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A Line in the Sand*. Nova Iorque: The Free Pass, 2001.
- ROLLINS, P. *The Columbia Companion to American History on Film: How the movies have portrayed the American past*. EUA: Columbia University Press. 2003.
- \_\_\_\_\_; O'CONNOR, J. *Why We Fought: America's war in films and history*. EUA: The University Press of Kentucky. 2008
- \_\_\_\_\_. *Hollywood's West: The american frontier in film, television and history*. EUA: The University Press of Kentucky. 2005.
- ROSENSTONE, R. A. *History on Film: film on history*. Inglaterra: Pearson Education Limited. 2006.
- SANTIAGO JÚNIOR, F. C. F. **Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971-2010)**. *História da Historiografia*. Ouro Preto, nº 8, abril, 2012.
- SCHOULTZ, L. **Capítulo 2: A Incorporação do norte do México**. In. *Estados Unidos: poder e submissão*. Bauru, SP: EDUSC, 2000.
- SCOTT, I. *America Politics in Hollywood Film*. Grã-Bretanha: Edinburg University Press. 2011.
- SELLERS, C. [et. al.]. *Uma Reavaliação da História dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Zahara, 1990.
- SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SKLAR, R. *Film: an international history of the medium*. EUA: Harry N. Abrams Inc. 1993.
- SLOTKIN, Richard. *The Fatal Environment - The myth of the frontier in the age of industrialization (1800-1890)*. EUA: University of Oklahoma Press. 1994.
- SLOTKIN, Richard. *Gunfither Nation: The myth of the frontier in twentieth-century America*. EUA: University of Oklahoma Press. 1998.
- STADNIKY, H. P. **Fronteira e mito: Turner e o agrarismo norte-americano**. *Geografia Econômica*, 2007, n. 7.
- SWANSON, P. **Remember The Alamo? Mexicans, Texans and Americans in 1960s Hollywood**. *Iberoamerica*, v. 11, n 44, p. 85-100. 2011.
- TAIBO II, P. I. *El Álamo: una historia no apta para Hollywood*. México: Planeta Mexico. 2012
- TOTA, A. P. *Os Americanos*. São Paulo: Contexto, 2009.
- TUCKER, P. T. *Exodus from the Alamo*. Havertown & Newburry: Casemate Publishers, 2010.

TURNER, F. J. **O Significado da Fronteira na História Americana.** In: KNAUSS, P.(org.) *Oeste Americano: quatro ensaios de história dos Estados Unidos da América de Frederick Jackson Turner.* Niterói: EdUFF, 2004.

VALIM, A. B. **Imagens Vigeadas: Uma história social do cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1955.** 2006. Tese (Doutorado em História). Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense. Rio de Janeiro, 284 p.

WOLL, A. L. *The Latin Image in American Film.* Los Angeles: UCLA Latin American Center Publications, 1980.

XAVIER, I. **John Ford e os Heróis da Transição no Imaginário do Western.** *Novos Estudos*, São Paulo, v. 33, n. 3, p. 171-192. 2014.