



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

ÁLISON BIAVA VARGAS

AS MINORIAS NO CINEMA DE JOHN FORD: UM ESTUDO SOBRE
"AS VINHAS DA IRA" E "AUDAZES & MALDITOS"

Pelotas/RS

2023

ÁLISON BIAVA VARGAS

**AS MINORIAS NO CINEMA DE JOHN FORD: UM ESTUDO SOBRE
"AS VINHAS DA IRA" E "AUDAZES & MALDITOS**

Artigo científico apresentado como
requisito parcial para a obtenção do grau
de Bacharel em Cinema e Audiovisual no
Centro de Artes da Universidade Federal
de Pelotas.

Orientador: Dr. Ricardo Lessa Filho

Pelotas

2023

ÁLISON BIAVA VARGAS

**AS MINORIAS NO CINEMA DE JOHN FORD: UM ESTUDO SOBRE
"AS VINHAS DA IRA" E "AUDAZES & MALDITOS"**

Artigo científico apresentado como
requisito parcial para a obtenção do grau
de Bacharel em Cinema e Audiovisual no
Centro de Artes da Universidade Federal
de Pelotas.

Aprovada em

Banca Examinadora:

Dr. Ricardo Lessa Filho

Dr. Roberto Cotta (Examinador 1)

Grad. Rebeca Francoff (Examinador 2)

RESUMO

O presente projeto de pesquisa trata da representação das minorias no cinema de John Ford, cineasta estadunidense, mais especificamente nos longas-metragens *As vinhas da ira* (1940) e *Audazes e malditos* (1960).

PALAVRAS-CHAVE: John Ford; minorias; Audazes e malditos; As vinhas da ira.

ABSTRACT

This research project deals with the representation of minorities in the cinema of John Ford, an American filmmaker, more specifically in the feature films *The Grapes of Wrath* (1940) and *Sergeant Rutledge* (1960).

KEYWORDS: John Ford; minorities; Sergeant Rutledge; The Grapes of Wrath.

SUMÁRIO

- 1) Introdução - p. 6
- 2) As minorias no cinema - p. 7
 - 2.1) “Meu nome é John Ford, e eu faço faroestes” - p. 8
 - 2.1.2) Califórnia Dreaming’ - p. 14
 - 2.1.3) O sargento negro - p. 16
- 3) Considerações finais - p. 18
- 4) Referências - p. 19

- **Introdução**

O presente artigo trata da representação das minorias no cinema de John Ford e comentará sobre os longas-metragens *As vinhas da ira* (1940) e *Audazes e malditos* (1960). A escolha destas obras em particular ao invés dos demais projetos de Ford, que era um cineasta extremamente prolífico com mais de oitenta fitas no currículo, deve-se ao fato de ambas carregarem um protagonismo negligenciado no cinema estadunidense: Uma família rural enfrentando dificuldades financeiras e um homem negro injustamente acusado de assassinato.

John Ford era majoritariamente conhecido pelo gênero faroeste, porém, ele realizou obras de grande teor social e crítico aos costumes vigentes. Em *As vinhas da ira* (1940), pretende-se analisar a chamada Grande Depressão americana e a reforma agrária na década de 1930. Já em *Audazes e malditos* (1960), o intento é compreender como se apresenta o racismo em relação aos soldados negros na cavalaria americana.

De tal modo, pretendemos traçar de modo introdutório o que é possível ser compreendido como cinema de minorias e como tais desdobramentos podem ser alocados à luz do cinema fordiano, sobretudo em relação aos dois filmes analisados neste trabalho.

Isto posto, os objetivos gerais do artigo se costuram na tentativa de radiografar, por meio dos longas-metragens *As Vinhas da ira* (1940) e *Audazes e malditos* (1960), as questões das classes sociais e raciais na sociedade norte-americana, sobretudo entre os vinte anos que separam a confecção de um filme (os anos 1940) para o outro (os anos 1960).

E de modo mais específico, o presente trabalho também identifica os elementos narrativos utilizados nos dois filmes já mencionados, no intuito de apontar as complexidades raciais e sociais vigentes à época na sociedade norte-americana, como, por exemplo, o modo que os trabalhadores do campo e os soldados negros eram representados e os seus desdobramentos tanto narrativos quanto históricos.

Portanto, algumas questões cruciais guiaram a confecção desta pesquisa: qual a contribuição de John Ford para a indústria do cinema Ocidental? Em que medida as representações raciais e sociais dos filmes *As Vinhas Da Ira* (1940) e *Audazes e Malditos* (1960) condizem com a realidade histórica? A partir dessas primeiras questões, o artigo apresenta o seguinte problema de pesquisa: Como os filmes *As*

Vinhas Da Ira (1940) e *Audazes e Malditos* (1960) apresentam as classes sociais e as questões raciais da sociedade norte-americana?

- **As minorias no cinema**

Durante a chamada Era De Ouro de Hollywood que durou entre as décadas de 1930 e 1960 havia pouca pluralidade social e racial nas telas. Segundo o artigo *Moviegoer Demographics: Who rules the movie audience statistic?* publicado em 2014, apenas 3% dos atores não eram caucasianos. E as histórias eram em sua maioria contada por pessoas brancas para pessoas brancas. Depois que o Código Hayes entrou em vigor nas produções cinematográficas, qualquer espécie de miscigenação foi proibida. Levando algumas celebridades a esconderem suas ancestralidades. Este foi o caso da atriz Merle Oberon, que ocultava o fato de ser filha de uma mãe asiática. A atriz gozou de enorme popularidade na década de 1940, antes de seu segredo ser descoberto e ela ser relegada a papéis de segundo escalão.

A questão mais problemática envolvendo a representação das minorias nos anos do período clássico de Hollywood eram as maquiagens e transfigurações de atores brancos se passando por outra etnia, técnicas hoje em dia conhecidas como *blackface*, para personagens negros e *yellowface* para personagens asiáticos. Um dos casos mais notórios pode ser encontrado no primeiro filme sonoro do cinema, "O Cantor De Jazz" (1927), que embora seja um marco por motivos técnicos possui a mácula de se utilizar do *blackface* em cenas com o seu protagonista.



Figura 1. Al Jolson em uma cena de *O Canton de Jazz* (1927)

Quando atores negros, latinos, indígenas ou asiáticos ganhavam papéis eles eram majoritariamente figuras de alívio cômico caricato ou o que perpetuavam a imagem de uma raça servil. Os maiores exemplos disto são os atores Stepin Fetchit e Ana May Wong, respectivamente em filmes como de *Juiz Priest* (1934) e *O Expresso De Xangai* (1932).

2.1) “Meu nome é John Ford, e eu faço faroestes”.



Figura 2. John Ford (à esquerda) com seu elenco durante a rodagem de *O Homem Que Matou O Facínora* (1962)

O cineasta estadunidense de ascendência irlandesa, John Ford, era conhecido por sua despretensão. Ao longo de sua carreira de mais de seis décadas, seus longas-metragens mais vivos na memória coletiva foram do gênero faroeste. *No tempo Das Diligências* (1939) foi o marco para a enorme popularidade do gênero nos Estados Unidos da América. Porém, este trabalho se propõe a comentar as particularidades minoritárias dentro de dois filmes do cineasta. Seu primeiro grande drama foi *O Delator* (1935), estrelado por Victor McLaglen, em que a narrativa do homem consumido pela culpa de ter entregado seu companheiro de armas para os ingleses durante a Revolução Irlandesa faz vários paralelos com a história de Judas Iscariotes e Jesus Cristo. Segundo Paul Duncan:

Orson Welles citava John Ford como seu cineasta favorito e de maior influência. O legado de Ford para o cinema norte-americano apresenta majoritariamente obras consideradas clássicas e tecnicamente inovadoras. No final de sua carreira, seu trabalho tomou um tom mais revisionista e maduro, a exemplo de *O homem que matou o facínora* (1962) que, em seu epílogo, possui a citação:

“Aqui é o Oeste, Senhor. Quando a lenda se torna fato, mantenha a lenda”. (DUNCAN, 2005, p. 67)

Diante disso, a proposta deste trabalho é ir além do mito e da lenda e apresentar o lado humano do cineasta.

Por *As vinhas da ira* (1940), John Ford ganhou seu segundo Oscar de Melhor Direção. O longa-metragem é uma adaptação da novela de John Steinbeck. Para o público da época, a saga de uma família pobre de agricultores durante a Grande Depressão americana pode ter parecido apenas mais um drama. Entretanto, uma leitura mais moderna deixa claro o tom político e social da obra. Os fazendeiros sem condições de pagar os empréstimos aos arrendatários são sistematicamente expulsos de suas terras por grandes corporações bancárias. Sendo assim, eles caem em uma vida errante em troca de trabalhos com pagamentos e condições análogas à escravidão.

Segundo o autor americano Paul Duncan (2005), o longa-metragem *Audazes e Malditos* (1960) é uma espécie de retratação tardia e de expiação do diretor pelo tratamento dado aos afro-americanos em seus projetos anteriores. Como no caso de *Juiz Priest* (1934), onde o ator Stepin Fetchit é uma figura completamente bufônica e servil. Um retrato racista e estereotipado dos afro-americanos.

Com *Audazes e Malditos* (1960), John Ford teve seu único projeto com um protagonista negro. Mas é claro que, mesmo assim, o ator Woody Stroode não recebeu cartaz de estrela, pois, apesar de ser a figura central, seu nome somente é creditado no segundo escalão do elenco, além de os atores Jeffrey Hunter e Constance Towers estamparem todas as artes de divulgação. A narrativa retrata o caso fictício de um dos poucos membros afro-americanos da Cavalaria injustamente acusado de estuprar e assassinar uma jovem branca. Nesta fase de sua carreira, Ford investiu em novas técnicas, como o uso de *flashbacks* narrando os eventos que levaram até o julgamento do acusado.

Vinte anos se passaram entre a produção dos dois longas-metragens. Por meio do amadurecimento técnico e narrativo de John Ford, como esses dois filmes refletem a sociedade e a indústria cinematográfica norte-americana nas décadas de quarenta e cinquenta?

O filme *As vinhas da ira* (1940) retrata os efeitos devastadores de um capitalismo desregulado. Durante a Grande Depressão, a família Joad é obrigada a sair das terras que tem arrendadas há mais de uma geração, em Oklahoma. Em um velho calhambeque empilhado de coisas e com uma dúzia de pessoas, eles partem para a Califórnia, onde há promessa de muitos empregos. Todavia, alguns perecem durante a longa jornada que atravessa os estados do Novo México e do Arizona.

Por fim, descobrem as desumanas condições nas grandes fazendas que exploram seus trabalhadores. Há gente demais se oferecendo para os serviços, então os pagamentos encolhem. As tentativas dos trabalhadores de se unirem para protestar são violentamente sufocadas pelas milícias dos proprietários e pela própria polícia corrompida. Logo, os Joad, bem como milhares de outras famílias do campo, conhecem a fome e a miséria.

John Ford e o diretor de fotografia, Gregg Toland, constroem um visual cinzento, que desde as primeiras cenas denuncia o teor pessimista do filme. Desta vez, as sombras e o *chiaroscuro* expressionistas se juntam às silhuetas dos personagens e aos cenários para formar composições impactantes, mas intencionalmente sem a beleza deslumbrante de seus outros filmes juntos. Afinal, não se maquia esse retrato de desesperança, de uma tristeza que não provoca lágrimas, mas amargor que nasce de nossa boca tensionada por tanta injustiça.



Figura 3. Tom Joad e o Pastor Casey chegam à fazenda de um vizinho após o banco tê-la arrematado

Em 1940, a Segunda Guerra Mundial começava surgir no horizonte para os Estados Unidos da América. Zanuck fez pressão para John Ford entregar um drama inspirador sobre união familiar, atenuando o forte tom social da obra original. Tanto que o final otimista, onde a personagem de Jane Darwell entrega o monólogo conhecido como “Nós somos o povo”, foi filmado por Darryl F. Zanuck - O magnata responsável pela 20th Century Fox na época, e também produtor desta obra audiovisual - já que Ford se recusou e, por ele, o longa-metragem encerraria com Henry Fonda sumindo em direção às montanhas. A obra literária de John Steinbeck possuía uma conclusão que era inviável de ser retratada devido ao crivo moral que dominava a indústria na década de quarenta. A filha caçula da família Joad dá à luz a um bebê natimorto e então atordoada pela tragédia e a miséria que a cercava ela dá o seu seio cheio de leite para um mendigo faminto. Eis como Steinbeck originalmente narra a cena:

A mão ergueu-se rapidamente:

- Vamo, gente, vamo para dentro das ferramentas, anda, vamos! - Empurrou- a porta a fora. Por fim, pegando o menino pela mão, também saiu, fechando a porta guinchante atrás de si.

Por um minuto, Rosa De Saron permaneceu imóvel no celeiro repleto de murmúrios. Depois ergueu-se pesadamente, enrolando-se mais no cobertor. Lentamente, dirigiu-se ao canto escuro e ficou-se a olhar o rosto sofrido do desconhecido, os olhos arregalados e cheios de temor. Então, com vagar, deitou-se ao lado dele. O homem esboçou um movimento negativo com a cabeça, um movimento fraco e muito lento. Rosa De Saron afastou um dos lados do cobertor, deixando o cheio de desnudo.

- Tem quer - Tem que ser, falou aproximando mais dele, e puxando-lhe a cabeça para si. - Assim - Disse.

Apoiou-lhe a cabeça com a mão em seus dedos e lhe afafaram suavemente os cabelos. Ergueu o rosto e seu olhar percorreu o celeiro escuro. Seu lábios se curvaram num sorriso misterioso. (STEINBECK, 2013, p. 556/557)

O público contemporâneo, como previu o produtor, abraçou a história e o longa-metragem obteve o êxito financeiro, além da aclamação da crítica especializada.

Entretanto, curiosamente, foi proibido na União Soviética por Josef Stalin. Segundo as autoridades russas, a obra era claramente uma propaganda capitalista, já que até o mais pobre dos americanos poderia ter um carro. Porém, haveria um revés no contexto histórico em menos de dez anos com o surgimento do Macarthismo, a paranoia anticomunista. Então, por esta nova ótica, a crítica ao capitalismo selvagem ficou evidente. Segundo Peter Bodgdanovich (1970), a carreira de Ford somente não sofreu danos pois seus demais projetos ostentavam patriotismo e heroísmo de várias figuras americanas, tais como o xerife Wyatt Earp em *Paixão dos fortes* (1946).

Em *Audazes e malditos* (1960), John Ford combate o racismo num filme de tribunal dentro de um faroeste. O cineasta sempre foi um defensor pragmático das minorias, como visto em seu filme *Como Era Meu Meu Vale* (1941) cuja trama aborda a vida insalubre e exploração financeira dos mineiros de carvão no País De Gales. O cineasta, portanto, podia ficar alheio ao crescente clamor por igualdade racial no início dos anos 1960. A ascensão dos primeiros astros de cinema afro-americanos, Sidney Poitier e Harry Belafonte, mostrava que o público estava disposto à mudanças.

A narrativa central repousa no julgamento de Braxton, acusado de assassinar um homem e estuprar uma jovem garota. Narrando os eventos em ordem anacrônica, o público vai descobrindo o que aconteceu. O fato em si permanece em suspense e a revelação só surge no final do julgamento e do longa-metragem, como num típico mistério. Antes de tudo, John Ford se preocupa em apresentar quem é o personagem sob suspeita.

De fato, no julgamento, as argumentações do advogado de acusação procuram, deliberadamente, influenciar o juiz de forma negativa pelo fato de o acusado ser negro. Por isso, durante o processo, o Tenente Cantrell tenta, a todo o momento, blindar o réu de implicações racistas. Por fim, como um detetive, o advogado de Braxton desvenda o caso encaixando as peças expostas perante o tribunal. John Ford equilibra a tensão do julgamento e das cenas de ação dos *flashbacks* com momentos de alívio cômico. Nesse sentido, o juiz do tribunal assume papel-chave, principalmente nos momentos em que confronta a sua esposa. Por outro lado, a marca estilística de Ford se destaca nos seus belos enquadramentos, como quando mistifica a figura de Braxton como um heroico soldado posando na paisagem do deserto, ao som do coro dos colegas. Vale notar, também, o trabalho das luzes, que se apagam no quadro mantendo iluminada apenas a personagem Mary Beecher, primeira a depor como testemunha, quando entra o *flashback*.

Lançado em 1960, pela Warner Bros, este longa-metragem já representava o final da carreira para John Ford. O projeto não obteve êxito nas bilheterias e nem foi indicado para prêmios importantes. O público dos anos sessenta já estava um tanto mais cínico e não tão interessado em feitos de bravura da cavalaria. Porém, questões raciais na América do Norte já estavam ganhando força com diretores mais jovens como Stanley Kramer e seu longa-metragem *Acorrentados* (1958), que discute o racismo ao narrar a história de um prisioneiro negro algemado a um prisioneiro branco durante a fuga da prisão.

Por exemplo, o vencedor do Oscar deste ano foi *Se meu apartamento falasse* (1960) de Billy Wilder. Uma comédia onde o personagem de Jack Lemmon emprestaseu apartamento que está vazio durante o dia para seus chefes no escritório terem encontros sexuais com suas amantes. *Audazes e malditos* (1960) somente ganhou a devida apreciação muitos anos após o seu lançamento

original, depois que o ator Woody Strode teve papéis marcantes em outras produções no final da década de sessenta, tais como os cultuados faroestes *Os profissionais* (1966) de Richard Brooks e *Era uma vez no Oeste* (1968) de Sergio Leone.

Em 23 de Agosto de 1963, o reverendo Martin Luther King Jr. liderou a Marcha Para Washington pelos direitos civis. Muitas estrelas de grande nome compareceram como Sidney Poitier, Marlon Brando, Charlton Heston e Gregory Peck. Mostrando assim que era um momento de ebulição não apenas em Hollywood como no mundo todo. As telas clamavam por diversidade e o mundo por igualdade.

- **California Dreamin'**

Andarei por aí no escuro. Estarei em toda a parte. Para onde quer que olhem. Onde houver uma luta para que os famintos possam comer, estarei lá. Onde houver um policial a espancar uma pessoa, estarei lá. Estarei nos gritos das pessoas que enlouquecem. Estarei nos risos das crianças quando têm fome e as chamam para jantar. E quando as pessoas comerem aquilo que cultivam e viverem nas casas que constroem. Também lá estarei. (TOM JOAD, protagonista de *As vinhas da ira*, 1940).

As vinhas da ira é o título do aclamado livro de John Steinbeck, considerado sua obra-prima, tendo recebido o prêmio Pulitzer de ficção. Livro e filme são marcantes. Incitam a reflexão sobre a realidade frequentemente dramática de vida dos segmentos pobres das populações vivendo sob o capitalismo, em especial quando este desigual sistema entra em crise. Tal como o atual desarranjo dos tempos de hoje, desde a reviravolta de 2007/2008 começada nos próprios EUA.

O longa-metragem narra as profundas dificuldades e privações enfrentadas por uma família de pequenos agricultores do estado norte-americano de Oklahoma, quando da quebra da bolsa de valores de New York em 1929 e a profunda depressão econômica que se seguiu na década de 1930. O agrupamento familiar, de poucas posses, é forçado a abandonar sua terra e atravessar metade do país num caminhão mambembe em busca de alternativas de sobrevivência.

O filme, lançado em 1940, ganhou dois Óscares: Melhor Direção para John Ford e Melhor Atriz coadjuvante para Jane Darwell, que desempenha o papel da mãe de Tom Joad, uma mulher forte, determinada e sempre presente

lutando pela preservação de sua família. "Mãe" Joad repreende, consola e aquieta o desespero que, muitas vezes, toma conta das pessoas da família.

O título da fita tem um significado peculiar: as vinhas são o verde vale da Califórnia, onde há produção de uvas que representam a fartura, o alimento, o trabalho e o bem-estar que delas deverão resultar. Já a ira representa os sentimentos de frustração e dor que os trabalhadores percebem em relação à destruição do sonho da nova vida, em vista do processo de exploração do trabalho próprio do capitalismo, atrás do lucro a todo custo, além da destruição da natureza e da qualidade de vida.

A Grande Depressão atravessou toda a década de trinta depois do *crash* da bolsa novaiorquina, deixando Wall Street em transe, pois grandes investidores quebraram, bancos faliram, empregos desapareceram e famílias inteiras passaram a viver na pobreza extrema. O filme retrata o aspecto da desumanidade que se instala com a crise, através da exposição de angústias, incertezas, esperanças e desesperanças da família Joad. Na película, o centro são os dilemas da família Joad, que vivia em um pedaço de terra em Oklahoma, estado predominantemente agrário e uma das regiões bastante atingidas pela Depressão, o que ocasionou perdas de produção nas fazendas, com grande número de desempregados, com propriedades, como a dos Joad, sendo confiscadas pelo banco. Logo no início do filme, o desespero toma conta e contagia os espectadores, ao assistirem a tratores destruindo tudo, derrubando casas, expulsando as famílias e fazendo com que centenas de pessoas busquem outro espaço para sua sobrevivência. Máquinas agrícolas melhores passam a substituir o que antes era feito por dez ou vinte trabalhadores.

Assim, a família Joad reúne o pouco que tem, coloca em um velho caminhão e parte para o estado da Califórnia com a esperança de uma vida melhor. O filho e principal personagem do filme, Tom Joad Filho, que acabou de sair da prisão por ter matado um homem para se defender, resolve ir com a família mesmo estando em liberdade condicional.

No caminho árduo e longo para a Califórnia, uma série de situações ocorrem. Uma delas é a multidão de pessoas que também buscam sua sobrevivência e viajam ao mesmo estado norte-americano, uma vez que, através de um panfleto, grandes contingentes foram atraídos pela promessa de uma vida melhor. A irmã de Tom está grávida, os avós mostram abatimento e as crianças

ficam mais e mais inquietas, afinal são dois mil quilômetros de estrada. Acabam por encontrar na Califórnia mais miséria.

As frases finais de "Mãe" Joad mantêm notável vigor e atualidade: “A gente rica vem e morre. E seus filhos não prestam. Também acabam morrendo. Mas nós continuamos. Nós somos o povo que vive. Eles não podem nos vencer. Continuaremos para sempre, porque nós somos o povo”. Não sem razão, *As vinhas da ira* consagrou John Ford como um dos artistas de maior grandeza na indústria norte-americana. Seus personagens neste trabalho foram imensamente humanos, enquanto o grande viés esquerdista da obra passou inicialmente despercebido.

- **O sargento negro**

Num dos melhores diálogos de *Audazes e malditos* (1960), o sargento titular partilha: “Foi bom que o Sr. Lincoln tenha dito que éramos livres, mas não é bem assim. Talvez um dia, mas ainda não”. Tal citação ecoa tanto o período que a trama é ambientada, quanto o período de lançamento da fita na década de sessenta.

O longa-metragem acompanha o julgamento de Braxton Rutledge, um sargento negro da cavalaria americana, interpretado por Woody Strode, acusado de estupro e assassinato. Os contornos do crime vão lentamente sendo esclarecidos através de uma série de *flashbacks*. Ford habilmente funde o faroeste e o drama judicial, se bem que a adrenalina das sequências no faroeste suplanta a dramaticidade das sequências mais burocráticas, nas quais o galã branco Jeffrey Hunter assume o protagonismo, tornando, assim, a película mais aceitável para os olhos daquela sociedade contemporânea.

O realizador português Pedro Costa afirmou que o seu *Juventude em Marcha* (2006) é na realidade um *Audazes e malditos*. Isso fica evidente pela premissa e cinematografia que ambos os filmes partilham. John Ford filma Strode em *contra-plongée*, o que, aliado à interpretação elegante e imponente de Strode, enaltece Rutledge e confere-lhe uma postura grandiosa e heroica, algo raramente visto na representação de personagens negros naquele momento da

indústria cinematográfica norte-americana. O próprio Woody Strode declarou que: “Nunca antes se vira um negro descer uma montanha como John Wayne. Tive a maior cavalgada pelo rio Pecos que qualquer homem negro alguma vez tivera na tela. E fi-lo eu próprio. Carreguei toda a raça negra pelo rio”. A cena em que Strode, forte e compenetrado, é iluminado pelo luar proporciona os planos mais marcantes e belos do filme e nos quais facilmente vemos o quanto Ford queria se eximir pelos retratos nativos de afro-americanos que havia feito anteriormente em sua filmografia.



Figura 4. Sargento Rutledge imponente perante o luar

É de fato surpreendente ver um filme de 1960 fazer frente ao racismo e ao preconceito de uma forma tão progressista. Mais impressionante ainda é quando o colocamos lado a lado com os filmes do século XXI, que também tentam derrubar o estigma, mas que inadvertidamente perpetuam estereótipos depreciativos: *Um sonho impossível* (2009), *Histórias cruzadas* (2011), *Green book - o guia* (2018), só para citar alguns. Em todos esses filmes, a figura do negro divide o protagonismo com um branco que precisa auxiliá-lo ou se redimir do próprio racismo, mostrando que a indústria avança a passos de tartaruga.

Neste momento da história em que os EUA – e, na verdade, o mundo inteiro – se confrontam com violência policial e racismo sistêmico, *Audazes e*

malditos é um feito: um raro filme cuja mensagem é tão importante agora como o era em 1960.

Considerações finais

O desenvolvimento do presente estudo possibilitou uma análise dos trabalhos de John Ford sobre uma ótica criteriosa com as sensibilidades sociais e étnicas do século XXI. Além disso, também permitiu uma pesquisa que levou ao conhecimento do conjunto da obra do cineasta, indo além de seus longas-metragens mais populares. Como mencionado na fita "TÁR" (2022) de Todd Field. As sensibilidades atuais podem comprometer a apreciação de autores e obras que fogem do presente campo de representatividade. A relevância de um trabalho acadêmico sobre um cineasta branco nascido no XIX, se deve ao fato que suas narrativas conseguem se comunicar com temas universais que nortearam este estudo: injustiça social e racismo.

Assim, *As vinhas da ira* (1940) e *Audazes e malditos* (1960), obras audiovisuais lançadas a mais de meio século, debateram de forma inteligente temas e questionamentos que perduram até hoje na indústria cinematográfica mundial e na comunidade. Minorias seguem sendo marginalizadas e, às vezes, exploradas para fins sentimentalistas em uma típica narrativa do salvador branco.

REFERÊNCIAS

- AMÉRICO, G. de A.; VILLELA, L. B. R. Circuito comunicacional: O cinema na perspectiva da história social. **Revista de Teoria da História**, Goiânia, v. 10, n. 2, p. 241–273, 2014. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/teoria/article/view/29095>. Acesso em: 30 jul. 2023.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. São Paulo: Cornacchia, 2006.
- BAZIN, André. **O que é cinema?** São Paulo: Cosac & Naify, 2014.
- BOGDANOVICH, Peter. **John Ford**. University of California Press, 1970.
- COSTA, Antonio. **Compreender o Cinema**. São Paulo: Editora Globo, 1989.
- DUNCAN, Paul. **John Ford: a filmografia completa**. São Paulo: Taschen, 2005.
- FERRO, Marc. Crítica das Atualidades cinematográficas, “História Paralela”. IN.: _____ Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- MELO, Flavia - Família norte americana e miséria- Análise das representações da pobreza e da instituição familiar em *As vinhas da ira*, de 1940. Curitiba, 2014.
- NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. IN.: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2010.
- NÓVOA, Jorge. A teoria da relação cinema-história como base para a epistemologia da razão poética e para a reconstrução do paradigma historiográfico.
- STEINBECK, John. **As vinhas da ira**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.