

TROPOS DA FRONTEIRA
a revisão do imaginário no Novo Western (1970-2012)

RAFAEL GONÇALVES BORGES*

Resumo

O presente texto é parte de pesquisa em andamento que versa sobre as mudanças percebidas nas representações que o cinema estadunidense promoveu acerca do processo de expansão da fronteira naquele país, cristalizadas sobretudo no gênero do *western*. Pretende-se demonstrar a centralidade da tese da fronteira para a constituição da identidade nacional dos Estados Unidos evidenciando o papel pedagógico do cinema nesse processo. O texto também se preocupará em evidenciar os tropos comuns aos filmes de faroeste e as alterações percebidas na forma com que as últimas produções os têm apresentado, apontando ao fim interpretações sobre o significado desse processo.

Palavras-Chave: representação, fronteira e tropo

Abstract

This text is part of ongoing research that deals with the perceived changes in the representations that the movies promoted of the American frontier expansion process in the country, mainly crystallized in the western genre. It is intended to demonstrate the centrality of the frontier thesis for the formation of national identity of the United States showing the educational role of cinema in this process. The text also has the intent to disclose the common tropes to Westerns and the perceived changes in the latest productions, pointing in the end, the interpretations about the meaning of this process.

Key-Words: representation, frontier and trope.

O tema da fronteira é relevante em diversos espaços e variados momentos históricos. A fronteira como local de confronto de múltiplas temporalidades, como o avanço da “civilização” sobre a “barbárie”, como resultado do “progresso” do homem moderno ante o “atraso” de sociedades e culturas tradicionais consideradas arcaicas é objeto de discussão e aplicação em recortes espaço-temporais diversificados. Pretende-se aqui problematizar a forma pela qual este processo de expansão da fronteira se deu no contexto estadunidense, tomando como objeto não a análise do processo em si, mas sim, a representação¹ que o cinema, especificamente o gênero do *western*, engendrou ao longo do século XX sobre o

¹ Toma-se aqui representação no sentido proposto por Chartier: “(...) o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, dada a ler; [são] esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço decifrado” (CHARTIER, Roger. *A História Cultural, entre práticas e representações*. 2ª edição. Lisboa: DIFEL, 1998, p. 17). Assume-se também a preocupação em relacionar as representações construídas com a posição de quem as utiliza, uma vez que se admite que a representação só tem sentido no instante em que comanda atos coletivos. Sendo assim, não se vê uma dicotomia entre o *real objetivo* e a *representação subjetiva*, mas problematiza-se a forma pela qual estas mesmas representações são capazes de interferir no real através de ações coletivas.

tema, visando a estabelecer hipóteses que forneçam interpretações para as mudanças já há muito identificadas nessas representações.

Fronteira como espaço de múltiplas temporalidades e construtor de identidades

O conceito de fronteira é familiar a diversas áreas do conhecimento histórico. Fala-se aqui da fronteira como o lugar de conflito entre temporalidades distintas, entre o Eu e o Outro, móveis e cambiantes. É resultado do avanço de um tempo sobre o outro, daí seu caráter eminentemente conflitivo. Pensada como um espaço voltado para a abertura e possibilidade, rejeita a fixidez e o acabamento, o dado e o findado. Tendo em vista seu caráter fluido e imprevisível, a fronteira é o local do perene devir, o espaço das mutações, da coexistência de durações, de tempos históricos heterogêneos (DUARTE, 2005: 17-25).

Há quem considere a fronteira como o lugar da morte, da desumanização, colocando-se assim, para além do etnocentrismo evidente, como a manifestação da degradação do Outro: nela está os confins do humano. Na fronteira o arcaico se manifesta em choque com e imiscuindo-se ao moderno, compondo formas específicas de violência e de desumanização da alteridade. Não apenas um tema de caráter cultural, a fronteira apresenta problemas que são também de ordem político-econômica ao colocar a questão do avanço do capital (MARTINS, 1994).

Debates como o que Nísia Lima (1999) desenvolve em torno do sertão no Brasil relacionam-se ao estudo da fronteira nos Estados Unidos, pois apresentam a questão da representação geográfica da identidade nacional. Assim, diversas espacialidades encontrarão nas situações de fronteira o tema fundador de sua nacionalidade.

O contraste entre o Brasil litoral e o Brasil dos sertões pode ser relacionado a outras experiências históricas em que divisões geográficas, mais ou menos precisas, no interior das sociedades nacionais assumem também grande força simbólica. Podemos lembrar, entre outras, a linha divisória entre o Oeste e o Leste alemães (...) além da busca incessante da historiografia americana pela especificidade do Sul. (LIMA, 1999: 35)

Discussões sobre a fronteira tratam deste modo desse processo civilizatório, entendido em grande medida também como processo de modernização. O ponto fulcral, é assim,

compreender a importância do espaço geográfico como fonte para a construção de imagens e símbolos, como fornecedor de um repertório de significados para a sedimentação de identidades e representações.

Para compreensão do que se considera como identidade, parte-se da constatação etimológica, já que identidade se liga a *idem*, à noção de ser e permanecer o mesmo, à “precisão matemática que a define como ‘igualdade que se realiza sempre, qualquer que seja o valor das variáveis contidas em sua expressão’” (GUTIERREZ, 1989: 30). Identidade, portanto, seria aquilo que socialmente confere o sentido de pertencimento a determinado grupo social que possui algo de partilha comum, que diz respeito a todos.

A identidade é sempre produzida na relação dialética entre o Eu e Outro, e nesse processo, a situação de fronteira é fundamental. É somente a partir do reconhecimento e estabelecimento das diferenças que o ser (o Eu) é capaz de imaginar a fronteira do território ao qual pertence e que exclui aquele que é diferente de si (o Outro). No entanto, como apontam Hall (2003) e Santiago (2006), tal processo de diferenciação nunca se dá de uma maneira estanque. O conceito derridiano de *différance*, auxilia na interpretação da produção de identidades em situações em que a mera oposição de binarismos não é suficiente, nas quais a fronteira não causa uma separação definitiva. Essa mesma característica da diferenciação é identificada por Santiago a partir das ideias de Derrida, segundo o qual, *différance* é o que faz com que

o movimento da significação só seja possível se cada elemento dito “presente”, aparecendo no cenário da presença, relacionar-se com algo que não seja ele próprio, guardando em si a marca do elemento passado e já se deixando escavar pela marca de sua relação com o elemento futuro (SANTIAGO, 2006: 38).

É sob essa abordagem de fronteira que se pensa o espaço específico do processo estadunidense. Um local fluido em que a construção de identidade se dá não através de uma separação definitiva entre Eu/Outro, Civilização/Barbárie, mas sim como uma dinâmica de deslizamento entre esses polos. Tal questão deve ser aplicada à análise das representações fílmicas produzidas a partir desse processo. Porém, não é essa interpretação da fronteira cristalizada nos filmes de faroeste. O que se percebe é que a tese da fronteira no imaginário

estadunidense evidencia a rigidez, a separação nítida, a linha evidente. Esse é o tema da próxima seção.

A frontier thesis e o western

Cabe agora pensar a especificidade da expansão da fronteira no cenário particular dos Estados Unidos da América. As Treze Colônias iniciais, logo após sua independência política ao final do XVIII, cedo empreenderam uma expansão sobre o primeiro Oeste. Continuadamente, essa fronteira avançou em vagas que, de tempos em tempos, passaram a incluir na federação novos territórios marcados pela típica situação de fronteira: múltiplas temporalidades se interpenetrando e configurando uma nova realidade social.

Ao final do Século XIX, surge no cenário historiográfico estadunidense um ensaio que marcará de forma indelével essa sociedade. Trata-se do texto de Frederick Jackson Turner intitulado *The Significance of the Frontier in American History*. Escrito em 1892, o texto rompe com a ideia corrente até então de que a chave explicativa da história nacional estaria na clivagem entre sul e norte que recentemente culminara na Guerra Civil (1861-1865). Segundo Turner, “up to our own day American history has been in a large degree the history of the colonization of the Great West. The existence of an area of free land, its continuous recession, and the advance of American settlement westward, explain American development” (TURNER, 1961: 38). Logo, de acordo com Turner a ocupação da fronteira não é uma *parte* da história dos Estados Unidos: ela resume *toda* a história da nação².

A experiência de fronteira foi fundamental para Turner pois, segundo o autor, foi naquela situação que o verdadeiro norte-americano surgiu. O homem europeu era renovado em contato com a vastidão do território a ser desbravado e suas instituições e concepções de mundo também eram oxigenadas, por assim dizer, ao se adaptarem às circunstâncias da fronteira. Face à decrepidez europeia emergia assim um novo homem, que justificava o vigor expansionista da sociedade estadunidense em finais do século XIX. Assim, sentencia Turner

The peculiarity of American institutions is, the fact that they have been compelled to adapt themselves to the changes of an expanding people – to

² A ideia é ainda mais autêntica quando se percebe que a própria institucionalização da disciplina histórica naquele país se deu sob a égide da tese turneriana, sendo que, ao longo do século XX – ou pelo menos até 1970 –, a *Western History* vigorou fortemente na grande maioria das Universidades dos Estados Unidos sendo tomada não como uma história regional, mas sim como uma história nacional (Cf. ÁVILA, 2010).

the changes involved in crossing a continent, in winning a wilderness, and in developing each area of this progress out to the primitive economic and political conditions of the frontier into the complexity of city life. (TURNER, 1961: 38)

Percebe-se na narrativa turneriana diversos elementos comuns ao tema da fronteira. Os Estados Unidos são um “povo em expansão” que levam as áreas que estão em “primitivas condições políticas e econômicas” à uma situação de “desenvolvimento” e “progresso”. As múltiplas temporalidades estão assim colocadas, bem como a dimensão conflitiva capaz de definir identidades. Tal situação elevava a sociedade estadunidense a uma posição singular no cenário da modernidade, ultrapassando na visão de alguns, até mesmo a Europa, carente de uma nova fronteira, um lugar ainda “selvagem”, que lhe permitisse repensar suas instituições obsoletas.

Para a construção dessa representação da situação de fronteira estadunidense, é central o elemento que opera a renovação do homem europeu que aqui chega. A *wilderness*, a natureza selvagem que exige a domesticação é capaz de forçar a adaptação – “in winning a wilderness”, como disse Turner –, a mudança, logo, ao abandono dos ares aristocráticos em favor de uma democracia verdadeira. A fronteira é, desta forma, a expressão da *wilderness*.

Wilderness, Oeste e fronteira estão sobrepostos, imbricados, relacionados. Fazem parte do imaginário norte-americano e estão relacionados à identidade e ao nacionalismo norte-americanos. Por outro lado, esse imaginário justificou e legitimou a aniquilação de comunidades indígenas inteiras, a destruição do meio ambiente e de espécies selvagens. Reforçou o excepcionalismo norte-americano e seu expansionismo por intermédio da ideia de que eram o povo eleito por Deus para se apossar da terra prometida. (JUNQUEIRA *apud* PRADO, 2006: 203).

É a partir desse processo de domesticação da *wilderness* que as representações do western são construídas. O western é o gênero cinematográfico estadunidense por excelência. Guarda profunda relação com uma série de manifestações culturais que já existiam ao final do século XIX e que buscavam retratar o passado nostálgico da conquista do Oeste em feiras, circos, exposições e literatura popular. Assim, o mito do Oeste não é um privilégio da narrativa cinematográfica.

De qualquer modo, considera-se que o alcance obtido pelo gênero do *western* ao longo de todo o século foi especialmente determinante para inculcar nos ânimos norte-americanos

sua vocação imperial. Muitas semelhanças podem ser percebidas entre o filme imperial anglo-americano e os westerns, estabelecendo assim uma continuidade natural entre o domínio inglês do século XIX e o estadunidense no século XX. De fato, o *western* auxilia a resolver o meio-termo histórico da sociedade estadunidense:

simultaneamente um poder revolucionário anticolonial em relação à Europa, e um poder colonizador e hegemônico no que se refere aos povos indígenas e africanos (...) [Assim], o faroeste narrou a história de aventuras na fronteira americana em estilo imperialista. (SHOHAT; STAM, 2006: *passim*)

O cinema, deste modo, cumpre um papel fundamental na retransmissão e consolidação do imaginário em torno da experiência de fronteira dos Estados Unidos. A própria narrativa cinematográfica funciona como uma objetivação da narrativa nacional, fazendo com que o cinema assuma assim um caráter pedagógico. De forma análoga à literatura, mas sendo ainda mais eficaz, o cinema representa cronotopicamente a história da nação, apresentando linear e teleologicamente o decurso histórico.

A experiência cinematográfica reforça, deste modo, a sensação de pertencimento a uma coletividade. Está-se em uma sala fechada, alheio ao mundo externo, e por alguns instantes aquele grupo que assiste ao filme partilha daquelas emoções e daquelas representações conferindo o sentimento de solidariedade típico do processo de imaginar a nação. Ora, o faroeste seria assim a representação imagética plena do Destino Manifesto estadunidense. Logo, alterações na forma de representar essa mitologia poderiam ser tomadas como indicações de que a própria consciência dessa ideologia basilar para a identidade nacional dos Estados Unidos passaria por reavaliações.

Gomes de Mattos (2004) dedica-se a elucidar as variações pelas quais o gênero do faroeste passou com o tempo. Segundo ele, os primeiros *westerns* são marcados pelos grandes cowboys acrobáticos e pueris. Egressos dos *wild shows* comuns desde o final do século XIX, esses artistas imprimiram forte caráter juvenil aos filmes de faroeste, combinando a atitude imperialista de expansão sobre o Oeste com um sentimento de aventura, atraindo dessa forma sobretudo os garotos ao oferecer-lhes a imagem de uma expansão aceitável sobre o vasto território. O autor ainda destaca que já aí o *western* assume um caráter idealista em relação ao “real” passado da ocupação da fronteira, tornando-se quase uma válvula de escape no ambiente trágico da Grande Depressão.

Assim, a década de 1930 assiste à produção de inúmeros *westerns* B. Contudo, aos poucos o gênero abandona esse caráter para que, na década seguinte, passe a lidar de forma mais madura com os temas propostos, apresentando questões de ordem social ou psicológica. Entretanto, esse *western* clássico, como é denominado, não demonstra ainda a complexidade que se faria sentir de forma mais determinante na década de 1950, sob os efeitos do segundo pós-guerra nos ânimos da nação.

Esses chamados *superwestern* apresentam heróis mais humanizados, reduzindo seu grau de idealização e inserindo em sua construção dilemas e angústias até então impensadas para o gênero. Ainda assim, a maioria dos filmes insistem em lidar com a exaltação das partes constitutivas desse mito: o homem do Oeste, entre o bárbaro e o civilizado, que opta por este último, e mesmo que não se insira plenamente no contexto dessa sociedade, auxilia no estabelecimento da ordem civilizadora sobre o Oeste selvagem. Mesmo que mudanças possam ser percebidas, o mito originário ali permanece intocável. A tese da fronteira – a narrativa turneriana condensadora e obliterante de todo um passado anterior à conquista do Oeste – permanece de forma inequívoca.

O *superwestern*, contudo, apresenta uma reversão do caráter eminentemente otimista e aventureiro percebido nas produções da primeira metade do século. A grande alteração se faz sentir na representação do *cowboy*, que, como apontado, não é mais idealizado, aproximando-se do homem comum, por vezes frágil e sem uma fronteira explícita entre o Bem e o Mal.

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

Mesmo assim, as primeiras mudanças profundas na representação da fronteira no cinema serão sentidas apenas no final dos anos 1960. O dilema entre a reprodução e reavaliação deste mito marca a maioria dos faroestes ao longo da década, momento em que o *western spaghetti* colabora ainda mais para a evidenciação de que o gênero fora responsável por elaborar arquétipos artificiais do processo de construção do estado nacional norte-americano. Os faroestes italianos procedem assim ao primeiro grande movimento iconoclasta do *western*, pois se apropriam de seu imaginário e o levam ao paroxismo, com representações

estilizadas e absolutamente conscientes de sua artificialidade. Tal ponto merece um debate especial.

Ainda que o *western spaghetti* seja considerado por muitos como um subgênero transgressor do gênero que homenageia/parodia, ele influencia de forma decisiva um processo de reconsideração da tese da fronteira. A década de 1960 deve ser assumida como um marco no âmago da nação estadunidense. O Vietnã, o assassinato de Kennedy, a contracultura, a luta pelos direitos civis dos negros etc. ainda que não possam ser tomados como eventos absolutamente concatenados, empreenderam uma ruptura profunda no conservadorismo estadunidense. A própria indústria do cinema, Hollywood, vê-se obrigada a repensar seus padrões de produção, abandonando as fórmulas prontas do *studio system* – no qual a figura central era o produtor – em favor de um cinema mais autoral, onde o diretor assumisse cada vez mais as responsabilidades pelas películas (Cf. BISKIND, 2009).

O que se pretende demonstrar aqui é a forma pela qual esse contexto de mudança no final do século XX influencia na construção de tropos no western.

Tropos revistos: gênero, alteridade e natureza

A década de 1960, como apresentado anteriormente, é fundamental na compreensão da alteração dos tropos do western. O conceito de tropo vem da análise do discurso, configurando-se nos recursos estilísticos, metafóricos e alegóricos utilizados na composição do mesmo. São mecanismos de defesa contra o sentido literal do termo, apresentando-se como signos que perpetuam, rejeitam ou subvertem esse mesmo termo (Cf. STAM, 1999). No cinema o tropo funciona na construção de imagens ou processos recorrentes. No western, aplicamos o termo em três níveis principais: à alteridade, às questões de gênero e à natureza selvagem (*wilderness*).

Quanto à alteridade, o tropo recorrente no *western* tradicional é o da barbárie e selvageria, quase uma animalização. A alteridade essencial é a do indígena, o nativo que invariavelmente é apresentado como uma ameaça ao avanço pleno do progresso e da civilização sobre a fronteira. A imagem clássica é a do comboio plácido que se vê subitamente cercado por nativos ferozes, assassinos e ladrões. Nesse sentido, em muitos momentos o mal que os brancos fazem se relaciona aos indígenas, pois o branco que age como bandido e ladrão vive do lado de lá da fronteira, no território indígena. Dessa forma, o

tropo da barbárie do indígena agrega o branco corrompido que se aproveita da instabilidade da fronteira para perpetrar seus crimes. A mudança fundamental é perceber que esse tropo se altera substancialmente a partir da década de 1970. Já anteriormente, alguns filmes procuraram reavaliar a figura do nativo e apresentá-lo de modo mais simpático e menos maniqueísta. Mas certamente o discurso multiculturalista, a luta das minorias e o movimento de contracultura foram fundamentais na reavaliação desse tropo, fazendo com que desde então, o indígena passe a ser apresentado como a grande vítima do processo de ocupação do Oeste. A narrativa outrora gloriosa que havia conseguido a façanha de transformar os nativos em invasores do próprio território ganha ares de tragédia e morte. As próprias batalhas contra os indígenas passam a ser representadas de forma trágica e claramente colocam o branco como o vilão. Assim, não deixa de ser um tropo de selvageria, mas agora, o mesmo passa a ser aplicado na lógica inversa da recíproca.

O segundo tropo fundamental é o da sacralização da natureza. A *wilderness*, como apontou-se anteriormente, é o cenário *per se* do *western*, sendo ela própria um personagem. Ela é a definidora de rumos da trama, da natureza das relações humanas que se estabelecem no centro das obras. A natureza selvagem é o lugar sagrado da manifestação do divino, da purificação do homem, da renovação da força. Como exposto, é a explicação maior da juventude estadunidense, de seu ineditismo histórico, de sua vocação imperial. Seu processo de conquista, de domínio, de domesticação é idealizado, afinal, é a materialização do Destino Manifesto. Contudo, se até a década de 1970 essa conquista da *wilderness* é tipificada de forma positiva, desde então, duras críticas lhe são colocadas. Os filmes passam a enfatizar a destruição, a degradação, o uso irresponsável, numa clara influência do movimento ecológico então nascente. A dizimação dos búfalos, as intervenções necessárias para a construção de ferrovias, a privatização do solo: tudo isso não retira a sacralização da natureza, mas reposiciona o discurso do Destino Manifesto, apontando duras críticas ao processo devido aos resultados então sentidos.

Por último, cabe evidenciar o tropo sexual dos gêneros. O *cowboy* é o típico homem da fronteira: entre a civilização e barbárie ele é o único que conhece as regras do mundo selvagem, mas que usa desse recurso para o estabelecimento da civilização. É o desbravador, o pioneiro que avança pela *wilderness*, abrindo espaço para o progresso da nação. É claramente um tropo fálico, recorrente nos filmes imperiais: ele domina e conhece a terra

virgem. Em geral, a mulher do *western* tradicional é apresentada conforme o povo a que pertence. A branca é vulnerável, sendo honrada (no caso professoras principalmente) ou não (dançarinas de *saloon*). Em qualquer posição ela depende do homem, do protetor, do salvador. Não são poucos os *westerns* que têm como mote o sequestro de mulheres por nativos e o subsequente processo de resgate. Há também a mulher nativa, que geralmente é utilizada como objeto sexual, sendo sua exploração naturalizada ao extremo. Após a década de 1970 os tropos muitas vezes invertem. Como dito anteriormente, não são raros os *cowboys* tipicados como vulneráveis, sensíveis, inseguros. Muitas vezes em crises de consciência, eles já não oferecem segurança nem a si mesmos, quanto mais ao “sexo frágil”. Há até mesmo o *western* moderno de Ang Lee, *O Segredo de Brockeback Mountain*, que não hesita em apresentar a questão da homossexualidade entre *cowboys*, ousadia jamais pensada anteriormente. As mulheres também possuem um novo tropo a partir de então. São mais incisivas, donas de si, ativas. Muitas vezes, conseguem resolver os dilemas sem a necessidade da intervenção masculina e não somente através do uso de seus atributos tradicionalmente femininos. Parece seguro apontar a revolução sexual da década de 1960 e a consolidação do discurso pela igualdade dos gêneros como grande responsável pela revisão desse tropo.

Assim, aventa-se a hipótese de que a nova representação desses tropos subverte a narrativa tradicional do *western* e por conseguinte, a própria *frontier thesis* central para a construção da identidade dos Estados Unidos como nação imperial. Entendendo-se o Destino Manifesto como continuação do Projeto Moderno Ocidental europeu, pensa-se que a revisão do *western* alinha-se a outras tendências do cinema contemporâneo, como o cinema pós-colonial, que aponta a falência desse projeto, como uma crítica contundente à ação imperial moderna responsável pela dominação daquilo que objetiva: as alteridades, a natureza e a mulher. Assim, ao reelaborar os tropos do faroeste, o Novo Western representaria ao cabo, uma crítica à própria ideia modernidade, contida no âmago da identidade nacional estadunidense e continuamente reconfigurada nas últimas décadas.

ÁVILA, Arthur. *Território Contestado: a reescrita da história do Oeste norte-americano*. 2010. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.

BISKIND, Peter. *Como a geração sexo, drogas e rock'n'roll salvou Hollywood*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA

Conhecimento histórico e diálogo social

Natal - RN • 22 a 26 de julho 2013

ANPUH
BRASIL

- CASTELLS, Manuel. *O Poder da Identidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CASSIRER, Ernest. “O pensamento na era do iluminismo”. In: *A Filosofia do Iluminismo*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994, p. 32
- DUARTE, Luís Sérgio. “O conceito de fronteira em Deleuze e Sarduy”. *Textos de História*. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB, v. 13, n1/2, Brasília: UnB, 2005.
- DUSSEL, Enrique. *1492: O Encobrimento do Outro: a origem do mito da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- FERRO, Marc. *Cinema e História*. 2ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- GUTIÉRREZ, Ramón. “A Contribuição da arquitetura latino-americana para a formação de nossa identidade cultural”. In: *Arquitetura Latino-Americana*. São Paulo: Nobel, 1989.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora, identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. “O tempo da imagem do mundo”. In: *Caminhos de Floresta*. Lisboa: Fundação Calouste Gubenkian, 1998.
- LIMA, Nísia Trindade. *Um sertão chamado Brasil: intelectuais e representação geográfica na identidade nacional*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ. UCAM, 1999.
- MARTINS, José de Souza. *O Poder do Atraso, Ensaios de Sociologia da História Lenta*. São Paulo: Ed. HUCITEC, 1994.
- MATTOS, Antônio Carlos Gomes. *Publique-se a lenda: a história do western*. Rio de Janeiro: Rocco 2004.
- MORSE, Richard. *O Espelho de Próspero: cultura e ideias nas Américas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- PRADO, Maria Ligia. *América Latina no Século XIX, tramas telas e textos*. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- SHOHAT Ella; STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SANTIAGO, Silvano. “Duas máquinas textuais de diferenciação: as raízes e o labirinto. In: *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.
- TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- TURNER, Frederick Jackson. “The Significance of the Frontier in American History”. In: *Frontier and Section*. New Jersey: Prentice-Hall, 1961.