




# O "FILME FORA DO FILME" EM *RASTROS DE ÓDIO* (*THE SEARCHERS*, 1956): CONSIDERAÇÕES E PROPOSIÇÕES INTRODUTÓRIAS[1]

*THE "FILM OUTSIDE THE FILM" IN THE SEARCHERS (USA, 1956): INTRODUCTORY CONSIDERATIONS AND PROPOSITIONS*

*Gustavo Ayres Scheffer*[2]

## RESUMO

Este texto traz considerações e proposições introdutórias sobre a existência de um "filme fora do filme" em Rastros de ódio (The Searchers, EUA, 1956), western clássico considerado como um dos mais importantes trabalhos do cineasta John Ford (1894-1973). Mais que um mero subtexto, essa conceituação trata de informações que não são imediatamente acessadas pela mente do espectador durante uma única projeção, mas após seu final, em reflexão posterior sobre o conteúdo ou em novo visionamento – e aqui se encontra o limite entre o subtexto e a ideia de "filme fora do filme". Para delinear isso, é desenvolvida uma análise fílmica imanente, ou seja, um exame que está baseado apenas na experiência do filme e naquilo que é informado ao espectador. A presente reflexão ressalta elementos narrativos que corroboram a proposta sugerida, o que expande compreensões sobre esta obra e seus personagens principais, ressignificando-os. Para atestar essa proposição são destacados aspectos, informações e detalhes que são "mais do que sugeridos, mas menos que mostrados" pelas imagens desse faroeste e que balizam comportamentos e ações de seus protagonistas, motivações ocultas de um passado obscuro que guiam seus destinos e existências. Isso estabelece correlações entre "o que vemos e o que não vemos na tela, mas deduzimos", complexificando o universo ficcional, transbordando-o além dos limites de sua duração/projeção. As arguições desenvolvidas identificam elementos presentes no filme que afirmam a compreensão aqui sugerida. Camadas de significação incógnitas emergem por meio da conexão entre elementos tacitamente sugeridos pela narrativa.

**Palavras-chave**: análise fílmica imanente, John Ford, subtexto, filme fora do filme, faroeste.

[1] Recebido em 07/04/2026. Aprovado em 22/04/2026. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.24220701
[2] Universidade Estadual do Paraná. gustavo.editor@gmail.com






**ABSTRACT**

This text presents introductory considerations and propositions regarding the existence of a “film outside the film” in The Searchers (USA, 1956), a classic Western considered one of the most important works of filmmaker John Ford (1894-1973). More than a mere subtext, this concept deals with information that is not immediately accessed by the viewer’s mind during a single screening, but after its end, in later reflection on the content or in a new viewing – and here lies the boundary between subtext and the idea of a “film outside the film”. To delineate this, an immanent film analysis is developed, that is, an examination based solely on the experience of the film and what is conveyed to the viewer. This reflection highlights narrative elements that corroborate the suggested proposal, expanding understandings of this work and its main characters, giving them new meaning. To support this proposition, aspects, information, and details are highlighted that are “more than suggested, but less than shown” by the images of this Western film, and which guide the behaviors and actions of its protagonists, hidden motivations from an obscure past that shape their destinies and existences. This establishes correlations between “what we see and what we don’t see on screen, but deduce”, complicating the fictional universe and extending it beyond the limits of its duration/projection. The arguments developed identify elements present in the film that affirm the understanding suggested here. Layers of unknown meaning emerge through the connection between elements tacitly suggested by the narrative.

**Keywords**: immanent film analysis, John Ford, subtext, film within the film, western.

## INTRODUÇÃO

O faroeste *Rastros de ódio* (*The Searchers*, 1956), dirigido por John Ford, é uma das obras mais estudadas, citadas, debatidas, exibidas, selecionadas para listas de “melhores de todos os tempos” etc. – e raras vezes o uso da abreviação “etc.”, como consta logo antes nesta frase, foi tão oportuno para definir o universo que envolve esse filme e sua trajetória ao longo de várias décadas (Buscombe, 2019; Eckstein; Lehman, 2004; Oldmeadow, 1994). Integrante de um seleto cânone mundial e um dos mais emblemáticos *westerns* da história do Cinema, este clássico, em sua narrativa, apresenta uma série de elementos que criam conexões sutis e estabelecem vínculos tácitos que ampliam suas possibilidades de significação (Xavier, 2014; Day, 2008; Calil, 1995).

Admirado por cineastas tão díspares quanto Jean-Marie Straub, Frank Capra, Orson Welles, Jean-Luc Godard (Torga, 2021) ou Arthur Tuoto, para citar somente






alguns nomes, este filme de John Ford (1894-1973) também suscita variadas percepções nas pessoas que o veem. Em linhas gerais, a obra narra a saga do personagem Ethan Edwards (interpretado por John Wayne), um ex-combatente da Guerra Civil dos EUA, que retorna à casa de seu irmão e da família dele após muito tempo; logo em seguida, indígenas atacam esse rancho, matam seu irmão, sua cunhada, seu sobrinho mais novo e raptam as duas filhas do casal. Ethan, então, parte em busca de vingança na companhia de Martin Pawley (Jeffrey Hunter), filho adotivo de seu irmão (e descendente de indígenas); após localizarem o cadáver da garota mais velha no deserto, ambos decidem sair à procura da caçula, em uma odisseia de muitos anos que percorre díspares locais da paisagem estadunidense e na qual ocorrem diversas situações.

Nem todos os espectadores estão de acordo com as (mais óbvias?) sugestões evocadas por *Rastros de ódio*. Por exemplo: a personagem Martha (Dorothy Jordan), cunhada de Ethan, seria apaixonada por ele – mas ela se casou com Aaron (Walter Coy), o irmão, o qual, ao contrário de Ethan, não foi lutar na Guerra Civil; Debbie (Natalie Wood), a sobrinha procurada durante quase todo o filme, seria, na verdade, filha de Ethan – fruto de um adultério; o chefe indígena Scar (Henry Brandon), no filme também nomeado como Chief Cicatriz, antagonista do anti-herói vivido por Wayne, não apenas teria elaborado e realizado meticulosa vindita, mas especificamente se vinga de um violento episódio passado entre ambos que resultou no massacre da família dele, e a mais visível consequência disso é a cicatriz que o caracteriza, um flagrante estigma que conecta seus destinos ao longo da vida, em perseguições e desforras infindáveis. Aqui está o tripé inicial do “filme fora do filme”: a paixão entre Ethan e Martha, a filha que resulta desse adultério e a vingança de Scar contra as atrocidades cometidas por Ethan a pessoas indígenas, motivo pelo qual o ex-militar evita um retorno imediato a seu lar, para poupar seus familiares de uma iminente revanche daquele que segue seus passos durante anos.

Cineasta reconhecido pela influência exercida sobre diferentes gerações de realizadores e pelo impacto de suas obras no cinema mundial (McBride; Wilmington,






2005; Eyman, 1999; Eyman; Duncan, 2005; Matheson, 2019), a odisseia de violência, deambulação e vingança narrada por John Ford é um filme com mais camadas de significação do que se pode pressupor com base em apenas um visionamento da obra. Essa é a inquietação que move o presente texto. A seguir, portanto, há considerações sobre a análise fílmica imanente, procedimento aqui usado para perscrutar *The Searchers*; também constará argumentação buscando identificar limites e diferenças entre o que se compreende como *subtexto* e a noção de *filme fora do filme*, tendo como base a análise aqui desenvolvida, com pontual auxílio de estudos e observações de outros pesquisadores e outras fontes.

## ANÁLISES FÍLMICAS, ANÁLISE FÍLMICA IMANENTE E A "ARMA DE TCHEKOV"

A análise fílmica, como estas palavras já atestam, é um método que consiste em examinar, investigar, explorar um filme, esmiuçar seus detalhes e diferentes atributos, para que possa ser compreendido de maneira mais ampla, com mais profundidade, a fim de ressaltar aspectos ou conexões, para propor interpretações e descobrir informações que, por vezes, não são detectadas num único visionamento de uma obra. Em suma, busca elucidar o funcionamento de uma produção cinematográfica, bem como contextualizá-la na história, na sociedade, na cultura.

Ao longo dos tempos, diversos pesquisadores de cinema trataram desse tema e refletiram sobre possíveis características metodológicas. Por exemplo, é possível citar trabalhos de Aumont e Marie (2019), Bellour (2001), Boyd (1989)... a lista é longa. Um texto da pesquisadora portuguesa Manuela Penafria traz considerações oportunas sobre a análise de filmes:

> Analisar um filme é sinónimo de decompor esse mesmo filme. […] é comum aceitar que analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar [...]. O objectivo da análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma actividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. **Não se trata de**






> **construir um outro filme, é necessário voltar ao filme tendo em conta a ligação entre os elementos encontrados**. O filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução do filme [...]. Este segundo movimento em direcção ao filme evita cair em interpretações/observações despropositadas ou pouco pertinentes. (Penafria, 2009, p. 1-2, grifo nosso)

Existem diversas maneiras e possibilidades para realizar uma análise fílmica. É possível, entre outros modos, destacar os aspectos estéticos ou formais de uma obra, ressaltar conexões históricas, temáticas ou ideológicas, enfocar elementos narrativos ou a recepção do público, ou mesmo intencionar uma abordagem psicanalítica do conteúdo de um filme. Para o presente estudo do faroeste *Rastros de ódio* será usada uma análise imanente.

A análise fílmica imanente é caracterizada por se construir e se desenvolver com base na experiência do filme, naquilo que o filme comunica por meio dos elementos que o constituem. Ou seja, é um exame, uma perquirição baseada apenas no que a obra informa ao espectador.

A palavra *imanente*, adjetivo de dois gêneros surgido no século XVII, significa (Houaiss; Villar; Franco, 2009, grifo do original):

> *adjetivo de dois gêneros*
> 1 que está inseparavelmente contido na natureza de um ser ou de um objeto; inerente [...]
> *2 Rubrica: filosofia.*
> que permanece no âmbito da experiência possível, agindo na captação da realidade através dos sentidos [...]
> *3 Rubrica: filosofia.*
> referente à dimensão concreta, material, empírica da realidade

Em suma, este tipo de análise propõe examinar e se ater às características internas de um filme; tem como objetivo analisar a obra em seus próprios termos e com base nas informações transmitidas por seu discurso. Aqui é oportuno incluir um adendo, já antecipando a definição de um útil recurso presente em diversos tipos de narrativas ficcionais e que será usado na argumentação na segunda metade deste texto, que é a “Arma de Tchekov” (Marques, 2024, p. 143). Conforme consta registrado pelo Oxford Reference, esse princípio dramatúrgico pode ser assim transmitido: “*One*






*must never place a loaded rifle on the stage if it isn't going to go off. It's wrong to make promisses you don't mean to keep*" (Tchekov, 1889 *apud* Eldridge, 2022)[3].

Esta expressão, sugerida pelo escritor e dramaturgo russo Anton Tchekov (1860-1904), refere-se a um:

> elemento ou detalhe apresentado no início de uma história que parece sem importância, mas que mais tarde se revela crucial para a trama. [...] é um princípio dramático que sugere que os detalhes dentro de uma história ou peça contribuirão para a narrativa geral. Isso incentiva os escritores a não fazerem falsas promessas em suas narrativas, incluindo detalhes extemporâneos que não serão compensados no último ato, capítulo ou conclusão. (Soares, 2023)

O recurso conhecido como "Arma de Tchekov" se atém, portanto, a informações que constam em uma obra, que já foram mencionadas nela, ou seja, a elementos destacados em um filme ou livro citados em um momento inicial e depois retomados, o que reforça sua coesão interna. Como já exposto, esse mesmo raciocínio é novamente transmitido pelo dramaturgo russo em outras palavras, ligeiramente diferentes: "*If in the first act you have hung a pistol on the wall, then in the following one it should be fired. Otherwise don't put it there*"[4] (Tchekov, 1904 *apud* Oxford Reference, 2017).

Explicados esses pontos, a seguir serão analisados alguns aspectos do filme de John Ford que é objeto deste texto.

## O "FILME FORA DO FILME" EM *RASTROS DE ÓDIO* (*THE SEARCHERS*, 1956)

A presente reflexão aborda alguns pontos-chave que sustentam a argumentação sobre o "filme fora do filme" em *Rastros de ódio*, empreitada que não se pretende definitiva nem completa. Trata-se de apenas reconhecer determinados aspectos que jogam luz sobre possibilidades mais amplas de leitura desse faroeste,

3 Em tradução livre: "[Em uma peça de teatro,] nunca se deve colocar um rifle carregado no palco se ele não for usado. É errado fazer promessas que você não pretende cumprir".
4 Em tradução livre: "Se, no primeiro ato, você pendurou uma pistola na parede, no ato seguinte ela deve ser disparada. Do contrário, não a coloque lá".






de maneira que a intenção do texto se limitou a selecionar elementos pontuais, mas imprescindíveis, para desenvolver esta explanação.

Todavia, cabe antes uma observação. Discutiu-se e ainda se discute sobre o tema do racismo em *The Searchers*. No filme, constam elementos suficientes para afirmar que, por mais que a obra retrate atrocidades cometidas por pessoas brancas contra indígenas – propondo nova compreensão sobre os genocídios cometidos na "conquista do Oeste" –, estes últimos personagens são, muitas vezes, retratados de maneira pejorativa, caricatural, como se fossem "selvagens". No mesmo sentido, compreendendo uma noção de "metacinema", essa convencional representação grotesca dos comanches, o uso de música "triunfal" quando eles são atacados pelos brancos, ou a trilha sonora sombria quando personagens indígenas atacam WASPs[5], entre outros elementos que difamam as populações das Américas anteriores à chegada dos europeus, todos esses "clichês" podem ser tomados como uma crítica consciente do autor do filme aos padrões de Hollywood e às dicotomias maniqueístas do *status quo* da época, justamente por expô-los pelo uso dessas construções de significados na obra. Enfim, as questões relacionadas ao retrato ou à denúncia do racismo em *Rastros de ódio* não serão tema desta análise.

O foco é a discussão, ainda que preliminar, sobre o fato de *The Searchers* continuar, prosseguir, projetar-se além de sua duração/exibição. Há um "filme fora do filme", o qual emerge quando o espectador "liga os pontos" em posterior momento de reflexão sobre a obra, no qual se evidenciam especulações que não são explicitadas em sua totalidade durante apenas um visionamento dessa película. Pelo contrário: na primeira vez que *Rastros de ódio* é visto só se arranha a porta que dá acesso a esse universo "fora do filme". Não se trata apenas de mero subtexto, do qual, sim, o "filme fora do filme" é parte; o subtexto, *grosso modo*, está contido na duração da obra, mas o "filme fora do filme" se estabelece além desse limite.

5 WASP: sigla para *white, anglo-saxon, protestant*; em tradução livre: "branco, anglo-saxão, protestante".






Para esta argumentação, serão destacados elementos presentes logo no início da história, pois eles parecem ser algumas das principais “chaves” que desvendam esse universo tacitamente sugerido. Mostrada logo após os créditos iniciais, a primeira informação do filme é o letreiro “Texas 1868” (aproximadamente três anos após o fim da Guerra Civil dos EUA). No plano seguinte, que é a primeira imagem captada em película e na qual aparecem atores, há um curto *travelling* que, em seu início, destaca a silhueta de uma personagem feminina “emoldurada” pela porta de uma casa, com o deserto ao fundo. Em seguida, a câmera se movimenta e esta personagem se projeta para fora, caminhando para a varanda da casa, e olha a vasta paisagem do deserto. É muito difícil, em um primeiro visionamento (Figura 1, a seguir), perceber que nesse plano, durante alguns segundos, minúsculo em meio à paisagem, surge Ethan Edwards sobre seu cavalo, indo lentamente em direção a essa casa (talvez somente as pessoas mais atentas perceberão a lenta cavalgada de Ethan, quase “escondido” na imagem).

**Figura 1** – O personagem Ethan Edwards cavalga em meio à paisagem do deserto (circulado em vermelho)



Fonte: Ford, 1956.






Isso ocorre nos instantes iniciais da obra, quando o público recebe as primeiras informações e está se familiarizando com o enredo, sendo apresentado aos personagens ainda sem rostos ou nomes. A segunda imagem, quase um contraplano, mostra a cunhada de Ethan mirando ao longe, mas se percebe que ela acompanha com o olhar a cavalgada do ex-soldado que retorna e reencontra sua família. Ethan, então, aparece com mais destaque no próximo plano e, na mesma sequência (em tomadas seguintes), após descer do cavalo, ele rapidamente cumprimenta seu irmão, sem trocar palavras, e logo se dirige a sua cunhada, Martha, que o saúda com um "*Welcome home, Ethan*" ("Bem-vindo ao lar, Ethan", em tradução livre), que responde beijando a testa dela.

É com base nessa informação (a espera diária de Martha por Ethan) que se abre a porta que dá acesso ao "filme fora do filme". O efeito causado em um primeiro visionamento é diferente da percepção em um segundo visionamento. Na primeira vez que vemos *The Searchers*, dificilmente é notado o personagem de Wayne, diminuto na paisagem, cavalgando no plano inicial dessa sequência. A chegada dele ao rancho tem, então, outro impacto, pois não se evidencia imediatamente que Martha o espera há muito tempo, o que reforça a conexão entre os personagens para além daquilo que pode ser intuído durante a projeção do filme. Nesse primeiro visionamento, a mente do espectador se atém muito mais ao "texto" do que ao "subtexto", e as conexões tácitas que ele pode estabelecer com aspectos não narrados durante a projeção da obra são apenas sugeridas. Assim, não há como determinar um raciocínio para se aprofundar nelas porque o espectador se preocupa inicialmente em digerir outras informações, ainda inéditas. Não é gratuita a colocação da informação no filme dessa maneira, uma vez que, se conectarmos essa intenção àquilo que se compreende como "Arma de Tchekov", é porque isso tem uma relação, mesmo que implícita, com os demais elementos presentes no enredo.

Nos minutos seguintes, em sequência no interior da casa do rancho, o personagem vivido por John Wayne conversa e interage com os demais membros de sua família, mas é constante a troca de olhares entre Ethan e Martha e é clara a






atenção que ele dedica a ela (evidenciada também por sua postura corporal), bem como é ressaltada sua ligação com a menina Debbie (Figura 2, a seguir). Aqui se evidenciam para o espectador esses detalhes (uma suposta conexão entre Ethan e Martha); porém, novamente, isso é visto melhor e sua amplitude é aprofundada na mente de quem assiste ao filme ou após a exibição – e não durante – ou num segundo visionamento. Isso ocorrerá porque, em virtude da "forte conexão" entre Ethan e Martha, a sobrinha que foi raptada, na verdade, pode ser sua filha, e o fato de ser sua prole dá nova dimensão ao ataque dos indígenas que massacram essas pessoas. Isso não seria um mero atentado, mas uma vingança planejada por muitos anos, só possível de ser realizada em sua completude quando a família de Ethan é localizada, e a qual deve ser exterminada para devolver na mesma moeda, "olho por olho", a violência praticada pelo ex-soldado (ou por seu pelotão, ou sua milícia) contra os comanches. Essa compreensão não se estabelece num primeiro visionamento do filme, no qual, *grosso modo*, não fica explícita a paixão de Ethan por sua cunhada nem o fato de sua sobrinha ser, na verdade, sua filha, e tampouco é evidente a conexão sangrenta que une Ethan a Scar, o chefe indígena.

**Figura 2** – Os personagens Ethan e Debbie: pai e filha?



Fonte: Ford, 1956.






Em *Rastros de ódio* abundam “pontas soltas” que remetem a experiências e vivências anteriores dos personagens. Ethan retorna para a casa de sua família, em 1868, vestindo o uniforme dos Confederados, usado pelo respectivo exército na Guerra Civil dos Estados Unidos (a Guerra da Secessão, que durou de 1861 a 1865). Isso é um elemento que pode aludir a um possível envolvimento de Ethan – que não esconde seu comportamento abertamente racista ao longo de todo o filme – não somente com um passado bélico de confrontos e violência, mas indica que é admissível pressupor a ligação desse personagem com alguma milícia, algum grupo de segurança armada, tão “necessário” em um território ainda “incivilizado” como o Oeste dos EUA – e conectado a algum grupo de caça e extermínio de indígenas? Esta última suposição pode ter conexão com o ataque perpetrado pelo chefe indígena Scar, o qual invade o lar da família de Ethan justamente quando este não está lá para defendê-lo. Aliás, o ex-combatente não está no rancho porque foi participar de uma patrulha dos Texas Rangers – força policial dessa região surgida entre os anos 1820 e 1830 (Texas State Library and Archives Commission, 2021), a qual, pelo fato de arregimentar civis e demais cidadãos em diversas ocasiões, adquiria contornos de grupo paramilitar ou milícia –, pois indígenas atacavam outra propriedade naquele momento, e Ethan não recusa o convite que o permitirá combater e matar mais comanches.

Se Ethan imaginasse ser seguido por Scar nos anos anteriores a seu retorno ao rancho do irmão Aaron, isso justificaria um período tão demorado (três anos) para o regresso, pois tentava despistar o inimigo – e os dois terços finais do filme são uma longa perseguição. O reduto de sua família só poderia ser identificado por Scar com o retorno de Ethan e, por essa conexão com aquelas pessoas, quase todos os membros de sua família são assassinados. Portanto, sendo Debbie filha de Ethan, compreende-se que a vingança de Scar não ocorre apenas porque sua família foi destruída anteriormente, mas o foi com a participação de Ethan, e uma vingança tão meticulosamente planejada incluiria o rapto da filha deste.






**Figura 3** – A cicatriz no rosto do personagem Scar tem alguma conexão com os atos de violência realizados por Ethan no passado?



Fonte: Ford, 1956.

Novamente, recorre-se à “Arma de Tchekov”: se uma arma é mencionada na primeira parte, ela deve ser usada na segunda; ou seja, nessa perspectiva, a cicatriz de Scar não é um elemento gratuito na narrativa. Não seria lógico que uma informação assim, mesmo que sutilmente, fosse colocada no filme para não estabelecer significações com o restante. Em *Rastros de ódio*, se é mostrada uma cicatriz no rosto do chefe indígena, e se este é o arqui-inimigo de Ethan Edwards, é plausível pressupor que isso ou foi causado por Ethan ou que ele tem responsabilidade direta pelo ferimento. Portanto, seria responsável pelo massacre da família do chefe indígena, que se vinga “fazendo a mesma coisa” com a família de Ethan – com a pressuposição de violências como o estupro de esposas e filhas do chefe indígena, já que este toma para si como parceira sexual a sobrinha (filha?) de Ethan. Esta é outra parte do “filme fora do filme”: o subtexto que o espectador acessa durante a projeção da obra sugere vagamente essa conexão, a qual é aprofundada da maneira como foi aqui descrita apenas em raciocínio posterior ao primeiro visionamento.






Além dos pontos já citados – a paixão entre Ethan e Martha, o fato de Debbie ser sua filha (e não sua sobrinha) e a conexão sangrenta com Scar em virtude de conflitos do passado –, é possível mencionar outras informações. Entre estas, ainda na porção inicial do filme, quando os Texas Rangers estão em perseguição aos comanches e se percebe, após cavalgarem na direção errada, o ataque ao rancho de Aaron, há um trecho em que Ethan diz que seu cavalo precisa descansar antes de seguir de volta para prestar socorro a seu irmão. Esta é outra das "pontas soltas" que remetem a uma experiência anterior, uma situação que Ethan já vivenciou (ir defender alguém de uma emboscada e, devido ao fato de ser levado a uma direção errônea e o cavalo estar cansado por percorrer longa distância, o equino morrer no meio do caminho por exaustão). É também plausível que seja uma alusão ao passado de conflitos entre Scar e Ethan, pois este conhece o *modus operandi* do inimigo e sabe que a única chance de chegar ao rancho a tempo de lutar por sua família é não exaurindo até a morte o animal que monta. Trata-se de algo aprendido durante anos e, talvez, ao longo de violentos conflitos com indígenas.

É oportuno lembrar do trecho em que Ethan, durante a citada patrulha dos Texas Rangers, dispara nos olhos do cadáver do indígena encontrado enterrado no deserto, para que a alma do falecido ficasse vagando no mundo pós-morte – outro conhecimento que não é "gratuito", mas que vem do contato/atrito com essa cultura, algo que "não se aprende em livros". Tendo como base, novamente, os elementos presentes no filme, não é absurdo supor que isso remete à milícia de caça a indígenas de que Ethan fazia parte nos anos em que esteve fora e cujos atos de violência despertaram a ira de Scar.

Além dos argumentos e informações já expostos, vale ainda uma menção ao plano final de *Rastros de ódio*. Muito se fala sobre esta imagem situar o personagem de John Wayne "do lado de fora" do lar, da civilização. Também se considera que Ethan terá o mesmo destino que impôs ao indígena enterrado no deserto ao balear os olhos de seu cadáver: após deixar sua sobrinha/filha aos cuidados de pessoas civilizadas ao fim dessa odisseia, Ethan fica preso/deslocado entre dois mundos, sem






pertencer a algum deles. A guerra já acabou e o mundo dos civilizados não é lugar para uma pessoa como ele. Porém, nessa imagem, escapa um gesto do personagem de John Wayne que demonstra sua fragilidade.

**Figura 4** – A única imagem de *The Searchers* em que o personagem Ethan externa fragilidade



Fonte: Ford, 1956.

Neste plano final, Ethan não está com seu braço ferido; todavia, coloca lá sua mão por um breve momento, como se sentisse (ou recordasse de) uma dor, e o gesto externa isso – talvez a lembrança de traumas, talvez apenas medo, apreensão e insegurança. “Banido” do lar – pois não tem o direito de estar lá, tampouco se enquadra numa ideia de “civilização” –, impedido de conviver com sua sobrinha/filha tanto por sua repulsa aos indígenas com os quais ela viveu tanto tempo como por sua incapacidade de exercer o papel de figura paterna, o personagem de John Wayne não pode ter final feliz. Além disso, de acordo com a “moral” defendida pelo Código Hays, vigente nessa época (Oliveira; Pegoraro, 2024), os adúlteros, assim como os criminosos, deveriam ser punidos, não poderiam ser “recompensados” nas ficções do






cinema, o que corrobora esta interpretação sobre o destino do personagem no fim do filme, anticlimático, com ele do lado de fora da casa (o lar), porque ali não pode ser o seu lugar. Como já foi assinalado, tal qual o cadáver do indígena em cujos olhos atirou, para que ele não consiga encontrar seu caminho no mundo pós-morte (de acordo com a crença dessa etnia) e fique perambulando sem rumo, Ethan também está condenado a vagar perdido entre mundos aos quais ou não pertence ou já deixou de pertencer.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste texto, que aborda o filme *Rastros de ódio* (*The Searchers*, 1956), clássico *western* realizado por John Ford, foram mostradas algumas das possibilidades que apontam para aquilo que foi aqui caracterizado como “filme fora do filme”. Como já foi exposto, este se diferencia do subtexto pelo fato de que detalhes e informações que o constituem são apreendidos pelo público ou após o final da projeção ou em um segundo visionamento, em reflexões posteriores sobre a obra, uma vez que isso só é assimilado após a primeira vez em que o filme é visto.

A análise fílmica imanente aqui empreendida destacou alguns trechos da película nos quais é possível verificar a compreensão sugerida. Em virtude dos elementos presentes na obra, e levando em conta um preceito da dramaturgia segundo o qual as informações mostradas apresentam uma função narrativa, estão conectadas e não ocorrem nesta ficção “por acaso”, mas com intenções específicas – expressadas pelo princípio dramatúrgico da “Arma de Tchekov” –, é possível rumar nesse sentido. Os fatores apontados e analisados corroboram a ideia aqui proposta, ao invés de refutá-la.

Para finalizar, é possível fazer uma menção a *Era uma vez no Oeste* (*Once Upon a Time in the West*, 1968), de Sergio Leone, outro *western* clássico no qual, durante o desenrolar da obra, o público pode imaginar outras histórias “não contadas” do passado dos seus quatro personagens principais; porém, está tudo ali na tela. Ou seja, trata-se de um subtexto que é captado e compreendido durante o filme. Em *The*






*Searchers* isso não ocorre: é necessário refletir sobre as “pontas soltas” depois do filme, ou num visionamento posterior, e não enquanto se assiste ao filme pela primeira vez.

Enfim, “verdade” ou não, para justificar esta suposição é possível evocar uma célebre frase imortalizada em outro faroeste clássico do próprio John Ford, *O homem que matou o facínora* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962): “*When the legend becomes fact, print the legend*[6]” (Ford, 1962).

## REFERÊNCIAS

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto & Grafia, 2019.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2. ed. Campinas: Papirus, 2006.

BELLOUR, Raymond. **The analysis of film**. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

BOYD, David. **Film and the interpretive process**: a study of Blow-Up, Rashomon, Citizen Kane, 8 1/2, Vertigo, and Persona. New York: P. Lang, 1989. Disponível em: <https://archive.org/details/filminterpretive0001boyd>. Acesso em: 29 jul. 2025.

BUSCOMBE, Edward. **The searchers**. London: British Film Institute, 2019. (Coleção BFI Film Classics).

CALIL, Carlos Augusto. Uma tragédia americana. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 29 jan. 1995. Caderno +Mais!, p. 6. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/29/mais!/10.html>. Acesso em: 18 nov. 2025.

DAY, Kirsten. “What makes a man to wander?”: The searchers as a western odyssey. **Arethusa**, Rock Island, v. 41, p. 11-49, Winter 2008. Disponível em: <https://digitalcommons.augustana.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=clasfaculty>. Acesso em: 18 nov. 2025.

6 Em tradução livre: “Quando a lenda se torna fato [realidade], imprima [publique] a lenda”.






ECKSTEIN, Arthur M.; LEHMAN, Peter. **The searchers**: essays and reflections on John Ford's classic western. Detroit: Wayne State University Press, 2004. (Coleção Contemporary Approaches to Film and Media Studies).

ELDRIDGE, Stephen. **Chekhov's gun**. 4 out. 2022. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Chekhovs-gun>. Acesso em: 29 jul. 2025.

EYMAN, Scott. **Print the legend**: the life and times of John Ford. New York: Simon & Schuster, 1999.

EYMAN, Scott; DUNCAN, Paul. (Ed.). **John Ford**: a filmografia completa. Taschen: Köln, 2005.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0**. Rio de Janeiro: Instituto Antonio Houaiss; Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

MACHADO JUNIOR, Rubens Luis Ribeiro. **Análise fílmica, crítica imanente e tradições do ensaio**. Disponível em: <https://associado.socine.org.br/anais/2016/16467/rubens_luis_ribeiro_machado_junior/analise_filmica_critica_imanente_e_tradicoes_do_ensaio>. Acesso em: 29 jul. 2025.

MARQUES, Yana Baryshnikova da Costa. **Autores russos no exílio**: Vladimir Nabokov e Joseph Brodsky – autotradução, receção e tradução intersemiótica. 2024. 375 f. Tese (Doutorado em Modernidades Comparadas: Literaturas, Artes e Culturas) – Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas da Universidade do Minho, Braga, 2024.

MATHESON, Sue. **The John Ford Encyclopedia**. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers; Bloomsbury Publishing, 2019.

MCBRIDE, Joseph; WILMINGTON, Michael. **John Ford**. 2. ed. rev. aum. Lexington: The University Press of Kentucky, 2005.

OLDMEADOW, Harry. **Tracking John Ford's "The searchers"**: a survey of its critical reception. Melbourne, 1994. Disponível em: <https://www.academia.edu/10119621/Tracking_John_Fords_The_Searchers_A_Survey_of_Its_Critical_Reception_1994_>. Acesso em: 18 nov. 2025.

OLIVEIRA, Ana Flávia Godoy de; PEGORARO, Éverly. **X**: reproduções e subversões do feminino no slasher. 13 jun. 2024. Disponível em:






<https://sistemas.intercom.org.br/pdf/submissao/regional/16/2446/050520242209266 6382dc6e754b.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2025.

ONCE UPON a time in the West. Col. Direção: Sergio Leone. Produção: Fulvio Morsella. Roteiro: Sergio Donatti e Sergio Leone. Paramount Pictures, 1968. Filme (165 min).

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes**: conceitos e metodologias. 2009. Disponível em: <https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2025.

ROCKENBACH, Fábio Luis. **50. Rastros de Ódio (The Searchers, 1956)**: a tragédia homerística de Ford e seu lugar na história do cinema. 17 nov. 2017. Disponível em: <https://medium.com/@rockenbach/50-rastros-de-%C3%B3dio-1956-814918ae6fb3>. Acesso em: 29 jul. 2025.

SOARES, Marcio Heleno. **Entenda o que é a "Arma de Tchekhov"**. 9 jan. 2023. Disponível em: <https://marciosoares.net/2023/01/09/ja-ouviu-falar-da-arma-de-tchekhov>. Acesso em: 29 jul. 2025.

TEXAS STATE LIBRARY AND ARCHIVES COMMISSION. **Evolution of the Texas Rangers 1836-1920**: what does it mean to be a Texas Ranger? Austin, 2021. Disponível em: <https://www.tsl.texas.gov/lobbyexhibits/ranger>. Acesso em: 29 jul. 2025.

THE MAN who shot Liberty Valance. P&B. Direção: John Ford. Produção: Willis Goldbeck. Roteiro: James Warner Bellah e Willis Goldbeck. Paramount Pictures, 1962. Filme (123 min).

THE SEARCHERS. Col. Direção: John Ford. Produção: Merian C. Cooper e Patrick Ford. Roteiro: Frank S. Nugent. Warners Bros., 1956. Filme (119 min).

XAVIER, Ismail. John Ford e os heróis da transição no imaginário do western. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, v. 33, n. 3, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/hYHhgYQyL7fxKc6YQCRHfkw/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 18 nov. 2025.