

2º ciclo

Mestrado em Estudos Anglo Americanos

Uma Terra de Sangue, Cavalos e Homens:

Identidade e Violência em *All the Pretty Horses* (1992), de Cormac McCarthy, e *The Power of the Dog* (1967), de Thomas Savage

Mário António Alves Ribeiro

M

2024



Mário António Alves Ribeiro

Uma Terra de Sangue, Cavalos e Homens:

Identidade e Violência em *All the Pretty Horses* (1992), de Cormac McCarthy, e *The Power of the Dog* (1967), de Thomas Savage

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, orientada pela Professora Doutora Marinela Freitas e pela Professora Doutora Márcia Lemos

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2024

Índice

Declaração de honra.....	3
Agradecimentos.....	4
Resumo.....	5
Abstract.....	6
Introdução.....	8
Capítulo I: O <i>cowboy</i> e o contexto histórico-literário norte-americano.....	10
Capítulo II: Homens de Fumo: Cowboys e masculinidade em <i>All the Pretty Horses</i> e <i>The Power of the Dog</i>	23
2.1. Os <i>cowboys</i> de Cormac McCarthy e Thomas Savage.....	23
2.2. Modelos de masculinidade em <i>All the Pretty Horses</i> e <i>The Power of the Dog</i>	44
Capítulo III: Deus(es) da Carnificina: A violência nos imaginários McCarthiano e Savageniano.....	60
3.1. A violência enquanto arma de autodestruição.....	60
3.2. A violência enquanto arma para a destruição do outro.....	69
3.3. A violência enquanto arma de destruição da Natureza.....	84
Conclusão.....	97
Referências Bibliográficas.....	100

Declaração de honra / *Declaration of Honour*

Declaro que a presente dissertação é de minha autoria e não foi utilizada previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (textos, trabalhos, ideias) respeitam escrupulosamente as regras de atribuição de autoria e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referência. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Declaro, ainda, que não utilizei ferramentas de inteligência artificial generativa (chatbots baseados em grandes modelos de linguagem) para realização de parte(s) da presente dissertação, encontrando-se todas as interações (prompts e respostas) transcritas em anexo.

Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 15 de setembro de 2024

Mário António Alves Ribeiro

Agradecimentos

Primeiramente, gostaria de agradecer aos meus pais que através do seu apoio, em vários níveis, me ajudaram a ultrapassar as dificuldades de escrever esta dissertação e que sempre me impulsionaram a alcançar os meus objetivos pela dedicação e o trabalho árduo, exemplos que me proporcionaram em todos os dias da minha vida até hoje.

De seguida, gostaria de agradecer às minhas orientadoras, a professora Marinela Freitas e a professora Márcia Lemos, que através das suas críticas construtivas e do seu apoio nas fases de pesquisa e escrita fizeram com que esta dissertação avançasse. O meu muito obrigado a ambas pelo apoio enquanto orientadoras, professoras e confidentes na criação desta dissertação.

Gostaria também de deixar um agradecimento às professoras Alice Magalhães e Anabela Rodrigues de Moraes que através dos seus exemplos despertaram o meu amor ao conhecimento e às humanidades. Obrigado por terem sido as pessoas certas nos momentos basilares da minha vida provando que um professor apaixonado pela área e bem-intencionado podem mudar o mundo de qualquer aluno.

Por último, mas não menos importante, gostaria de agradecer ao meu irmão Ruben e aos meus amigos: Marta, Isabel, Miguel, Pedro, Gonçalo, Daniela, as Sofias e a Sandra. O apoio e carinho de todos nos meses mais difíceis da elaboração desta dissertação fizeram com que estes meses fossem mais suportáveis. Entre os risos, as lágrimas e as crises existenciais, a vossa resiliência em me aturar não é quantificada em nenhuma medida. O meu muito obrigado a todos, em igual modo.

E, por fim, uma dedicatória à memória dos escritores Thomas Savage e Cormac McCarthy sem os quais não existiria a presente dissertação. O meu muito obrigado por criarem estes incríveis mundos que hoje analisamos e apreciamos enquanto leitores ávidos.

Resumo

Colocando a figura do *cowboy* americano como figura central da cultura norte-americana, a seguinte dissertação propõe uma análise comparativa entre o romance *All the Pretty Horses* (1992) e o romance *The Power of the Dog* (1967). Esta dissertação analisa a importância do *cowboy* americano não apenas no contexto histórico-cultural norte-americano, mas também o seu impacto nos romances literários de autores como Cormac McCarthy e Thomas Savage. O primeiro capítulo explora a imagem do *cowboy* americano enquanto uma figura de uma expressiva dualidade: por um lado, uma figura histórica da expansão americana do século XIX e, por outro, uma figura cultural em diferentes meios artísticos da cultura norte-americana. O segundo capítulo analisa a forma como a figura do *cowboy* americano é interpretada enquanto símbolo cultural nos universos literários de ambos os romances e como essa interpretação influencia o tema da masculinidade em McCarthy e Savage. O terceiro capítulo explora a violência como tema central dos dois romances, procurando compreender como o tema exerce um variado leque de interpretações enquanto arma de autodestruição, da destruição do outro e da destruição do mundo natural.

Palavras-chave: Cowboy, Identidade, Violência, McCarthy, Savage

Abstract

Casting the American cowboy as a central figure to North American culture, the following dissertation proposes a comparative analysis between the novels *All the Pretty Horses* (1992) and *The Power of the Dog* (1967). As a culturally iconic specter amidst American popular culture, this dissertation will analyze the importance of the American cowboy not only in the historical and cultural context, but also on the impact that same figure had on literature, particularly in the works of Cormac McCarthy and Thomas Savage. The first chapter will explore the image of the cowboy as a character of an expressive duality: on the one hand, a historical figure in the 19th century American expansion, on the other, a cultural character in the different artistic expressions in American pop-culture. Following the first chapter, the second chapter will analyze how the American cowboy is interpreted as a cultural symbol and how that interpretation shapes the way masculinity is viewed in *All the Pretty Horses* and *The Power of the Dog*. The third chapter will explore violence as a main theme in both novels and how this theme exercises a varied range of interpretations from a weapon of self-destruction to the destruction of others and the destruction of the natural world.

Keywords: Cowboy, Identity, Violence, McCarthy, Savage

Lista de abreviaturas e siglas

ATPH.....*All the Pretty Horses*

TPD.....*The Power of the Dog*

UP *University Press*

TCCTCM..... *The Cambridge Companion to Cormac McCarthy*

BMCV:CM..... *Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy*

Introdução

The golden age of the real cowboy in the American West was gone as the twentieth century dawned.

David Dary, *Cowboy Culture: A Saga of Five Centuries*

So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past.

F. Scott Fitzgerald, *The Great Gatsby*

Haverá ainda *cowboys*? Como David Dary menciona em *Cowboy Culture: A Saga of Five Centuries*, a verdadeira figura histórica do *cowboy* americano tornou-se um espectro com o despertar do século XX, vítima da massiva industrialização dos Estados Unidos e do êxodo rural que levou milhares a migrarem para as metrópoles americanas, conduzindo à extinção gradual do *cowboy*. Todavia, enquanto a figura histórica do *cowboy* se desvanecia, a personagem do *cowboy* formou-se, graças à massificação dos meios artísticos norte-americanos. Estas interpretações artísticas metamorfosearam o outrora trabalhador rural, humilde e áspero numa figura epicamente grandiosa, heroica e de aspetos quase míticos, dentro da cultura popular americana. Atualmente, a figura do *cowboy* americano atingiu uma certa ‘omnipresença cultural’ dentro dos diferentes meios artísticos: da literatura aos videojogos, passando pelo cinema e a música até aos campos da propaganda. Com efeito, a personagem do *cowboy* americano ascendeu a ícone cultural dentro do imaginário americano, mitificando um passado que nunca verdadeiramente existiu. Poderíamos, inclusive, afirmar que esta crença coletiva sobre um Oeste Selvagem, nada mais foi do que um substituto mítico de uma expansão americana caracterizada pela violência brutal e pela imensidão de um cenário natural, onde cavalos selvagens dominavam a paisagem natural.

De resto, esta temática do passado mítico não é um tema recente dentro da literatura norte-americana. Como F. Scott Fitzgerald demonstrou, em *The Great Gatsby*, o passado torna-se um porto seguro para aqueles que o perseguem, mas que se distancia com o bater de cada onda até se tornar algo tão distante como a mítica luz verde que o autor

criou. Tal como acontece com as personagens de Fitzgerald, as demandas de John Grady Cole e Phil Burbank, protagonistas dos romances de McCarthy e Savage, respetivamente, também procuram resgatar este passado idealizado e ambos se agarram a esta necessidade de um resgate de uma identidade que se perdeu. Enquanto a demanda de John Grady Cole é encontrar um lugar de pertença, numa jornada de características quixoteanas numa América do pós-Segunda Guerra Mundial completamente industrializada, Phil Burbank vê no passado um lugar palpável de uma masculinidade latente e viril, caracterizada na relação com o seu mentor, Bronco Henry, sendo nestas lembranças que encontra um refúgio para um presente que lhe é desconhecido e em constante, e abrupta, mudança na América do pós-Primeira Guerra Mundial. Embora bastante diferentes, ambas as personagens procuram, em múltiplas instâncias, um sentido de identidade numa América que lhes é praticamente alienígena, e em constante mudança, tentando resgatar valores que não se adequam na América contemporânea. Inseridos dentro do contexto literário americano, McCarthy e Savage criaram as suas próprias perspectivas e interpretações profundas sobre a figura que é o *cowboy* americano e a sua importância cultural, dentro do espectro social americano.

Assim coloco a questão central desta dissertação: Será que o *cowboy* ainda tem um lugar de relevância dentro da cultura contemporânea norte-americana? Ou está condenado à extinção cultural? Esta dissertação procura situar ambos os autores no cânone literário americano, ao investigar o modo como configuram os temas da identidade e da violência nos seus romances, partindo do contexto histórico-cultural não apenas do *cowboy*, mas também de ambos os autores.

Assim, o primeiro capítulo, intitulado “O *cowboy* americano e o contexto histórico-literário norte-americano”, explora a imagem do *cowboy* americano enquanto uma figura de uma expressiva dualidade: por um lado, uma figura histórica da expansão americana do século XIX e, por outro, uma figura cultural em diferentes meios artísticos da cultura norte-americana. O segundo capítulo, intitulado “Homens de Fumo: *Cowboys* e masculinidade em *All the Pretty Horses* e *The Power of the Dog*”, analisa a forma como a figura do *cowboy* americano é interpretada enquanto símbolo cultural nos universos literários de ambos os romances e como essa interpretação influencia o tema da masculinidade em McCarthy e Savage. O terceiro e último capítulo, intitulado “Deus(es)

da Carnificina: A violência no imaginário de McCarthy e Savage”, explora a violência como tema central dos dois romances, procurando compreender como o tema exerce um variado leque de interpretações enquanto arma de autodestruição, da destruição do outro e da destruição do mundo natural.

A minha dissertação pretende demonstrar como as análises críticas a Cormac McCarthy e à sua obra, destacando como exemplos o ensaio “The changing landscape of violence in Cormac McCarthy’s Early Novels and the Border Trilogy” de Vince Brewton e “The Border Trilogy, the Road, and the Cold War” de Pierre Lagayete, exploram a violência como algo que se encontra inserido no meio narrativo e que, consequentemente corrompe as personagens não apenas em *All the Pretty Horses* como também em outros romances de McCarthy. No entanto, muitas destas análises mostram a violência como algo exclusivo da sociedade humana do romance, sem analisar a sua presença no meio natural da obra de McCarthy nem de como a própria prenuncia, em vários momentos, a violência que irá ser cometida com a progressão da narrativa. Paralelamente, *The Power of the Dog* revela ainda temas para explorar do ponto de vista crítico e analítico, principalmente por não existir qualquer tipo de pesquisa que aborde nem o tema da identidade nem o da violência no romance de Savage. Assim, pretendo estabelecer várias observações comparativas para não apenas analisar os dois autores, mas também os temas da identidade e da violência nas respetivas obras. E mostrar, em suma, como ambos abordam os mesmos temas a partir dos seus pontos de vista únicos.

Capítulo I. O *cowboy* americano e o contexto histórico-literário norte-americano

The mythic cowboy became a cultural icon who symbolized honor, physical prowess and rugged individualism.

Dee Garceau, *Across the Great Divide*

O género do *western* edificou-se graças ao carisma e à mística do seu protagonista – o *cowboy* americano –, uma figura fortemente caracterizada pelo seu código de valores que se baseiam na honra, o individualismo autossuficiente e a força física desmedida. Se pensarmos sobre ícones culturais da cultura norte-americana, iremos, inevitavelmente, ao encontro do *western*, e da figura do *cowboy* americano, enquanto personagem basilar do género. Porém, existem inúmeros rostos que povoam os imaginários do *western*. Na literatura, poderíamos citar autores como Cormac McCarthy e a sua *Border Trilogy*; Thomas Savage com o romance *The Power of the Dog*; mas também os autores Larry McMurtry, Annie Proulx ou Louis L'Amour, para mencionar apenas alguns exemplos. No cinema, poderíamos referir atores como John Wayne ou Clint Eastwood e até figuras marcantes como o presidente Ronald Reagan e Elvis Presley fizeram participações no cinema. No campo da propaganda, destaca-se a figura do Marlboro Man, tendo sido criada com o intuito de atrair o público masculino a fumar os cigarros de filtros. Recorde-se que a marca tinha tido primeiramente como público-alvo as mulheres e a emergência do Marlboro Man marca essa mudança. A campanha iniciou-se em 1954 e foi tão bem-sucedida que, em 1972, a Marlboro tornou-se uma marca de referência na indústria do tabaco e também junto dos consumidores do sexo masculino. A repercussão cultural foi tanta que em 1991 surgiu o filme *Harley Davidson and the Marlboro Man* que propagou ainda mais a influência da personagem para outros *media*, até à sua última aparição em 1999.

Todas estas figuras conseguiram, por entre contributos maiores e menores, sedimentar a imagem do *cowboy* não apenas como uma personagem inserida dentro do pensamento histórico-cultural americano, mas uma figura que concentra em si múltiplas interpretações, cada uma distinta, dentro do próprio imaginário americano. Neste

sentido, numa entrevista ao jornal *Wall Street Journal*, Cormac McCarthy destacou o *cowboy* americano como uma figura cultural importantíssima, não apenas na cultura dos Estados Unidos, mas também no contexto das suas obras, nomeadamente *Blood Meridian* e *Border Trilogy*:-

“I ended up in the Southwest because I knew that nobody had written about it. Besides Coca-Cola, the other thing that is universally known is cowboys and Indians. You can go to a mountain village in Mongolia and they’ll know about cowboys. But nobody had taken it seriously, not in 200 years.”¹

Deste modo, é importante percebermos a importância do *cowboy* na cultura americana. Primeiramente, é necessário delinear a vasta cronologia que permeia a trajetória do *western*, enquanto género que tem como figura central o *cowboy*, assim como destacar alguns momentos do século XIX que ajudam a perceber o contexto sociocultural. Com o contexto já estabelecido, poderemos entender as ramificações do género para, mais tarde, percebermos porque autores como Cormac McCarthy e Thomas Savage se destacaram enquanto autores proeminentes dentro do cânone literário contemporâneo, pela sua desconstrução e reinterpretação da figura do *cowboy* como um símbolo americano e como uma forma de identidade masculina.

Em *A History of American Literature*, Richard Gray observa que o século XIX na história dos Estados Unidos foi um período de extrema mudança para o país do ponto de vista geográfico e cultural, simultaneamente, marcado pelos conflitos sociais e as inovações tecnológicas. Gray acrescenta que os Estados Unidos sofreram inúmeras mutações geográficas, especialmente durante a primeira metade do século XIX, destacando o *Louisiana Purchase* em 1803, durante o mandato de Thomas Jefferson; a Guerra de 1812; a Guerra com o México entre 1846 e 1848 e até aos conflitos territoriais com as comunidades indígenas:

“At the beginning of the nineteenth century, the American nation consisted of sixteen states that stretched across one-third of the American states. By 1853, however, it had achieved the continental dimensions [...] This was partly the result of the acquisition of the new territory: the vast Louisiana territory [...] from France in 1803, the Florida and

¹ Jurgensen, *Hollywood’s Favorite Cowboy* (Cormac McCarthy’s interview). *The Wall Street Journal* Article, 2009.

Oregon territories [...] were ceded by Spain and Great Britain, and huge areas in the Southwest were taken from Mexico [...] The United States was becoming a large and [...] expansionist nation. It was becoming, too, even more than before, a multicultural one.” (Gray, 100)

Como Gray refere, no excerto anterior, a expansão para o Oeste foi feita não apenas com o objetivo geográfico, mas também pelo objetivo económico, graças à transição de uma economia agrícola para uma economia industrial. Além destes objetivos, temos também de destacar o caráter cultural desta expansão territorial, movida pelo conceito de Destino Manifesto que alimentou este mito da fronteira durante o século XIX. O conceito cunhado em 1845 pelo jornalista americano John L. O’Sullivan foi utilizado para expressar o direito dos cidadãos e do governo americano em expandir o território com o objetivo de, segundo o próprio: “Overspread the continent allotted by Providence for the free development of our yearly multiplying millions” (Sullivan, Vol.17 No.7).

É importante mencionar que, com a crescente industrialização, os Estados Unidos, do fim do século XIX, metamorfosearam-se numa nação que se distanciou, completamente, da visão pastoril e agrícola idealizada por Thomas Jefferson. Mesmo com o encerramento total da fronteira americana, através da ligação dos caminhos de ferro da costa Este à Oeste dos Estados Unidos, a ideia da fronteira nunca abandonou por completo o imaginário americano. Desta forma, o conceito continuou a ser desenvolvido, especialmente nos últimos anos do século XIX, destacando-se a tese de 1893 de Frederick Jackson Turner, *The Significance of the Frontier in American History*. Na sua tese, Turner apresenta o mito da fronteira como símbolo da liberdade americana e principal responsável do desenvolvimento individual. Lee Clark Mitchell compara, em *Westerns: Making the Man In Fiction and Film*, a influência de Turner para a mitificação da fronteira com a importância do homem da fronteira na criação do *western*:

“[...] Frederick Jackson Turner’s announcement in 1893 that the frontier was closed corresponded to a larger public sense that unique western experiences were passing and needed to be chronicled before it was too late. Urban and industrial transformations had begun to feed a nostalgia for supposedly simpler ways of life, contributing for the

celebration of an unindustrial West- a celebration that was also, of course, a barely disguised effort at restoring cultural hegemony.” (Mitchell, 97)

Como observamos no anterior excerto, Turner celebra, na sua tese, o carácter transformador que a fronteira exercia sobre aqueles que nela viviam.² Turner fundamentou, sustentado pela sua tese, que o homem da fronteira deveria domar a Natureza selvagem, mesmo que esta oferecesse resistência, para depois aceitar as suas adversidades como características inerentes à sua própria identidade e moldá-la consoante os seus desejos, algo corroborado por pensadores como John de Crèvecoeur que destacavam o papel da Natureza no desenvolvimento individual para formar toda uma nova identidade a nível nacional. Consequentemente, a partir do controlo desta Natureza “selvagem”, surgiria um novo homem americano capaz de criar na fronteira uma identidade propriamente americana, como Turner destaca:

“In short, at the frontier the environment is at first too strong for the man. He must accept the conditions which it furnishes or perish [...]. Little by little he transforms the wilderness [...]. The fact is, that here is a new product that is American. At first, the frontier was the Atlantic coast [...]. Moving westward, the frontier became more and more American.” (Turner, 2-3)

Graças à sua tese, Turner cunhou a ideia de uma fronteira de carácter nacional, onde se sedimenta a ideia de um Oeste idealizado e de carácter profundamente mítico. Assim sendo, seria de esperar que a fronteira americana fosse capaz de produzir um homem tão mítico quanto a própria fronteira. É nesta conjunção de circunstâncias que surge, talvez uma das figuras mais emblemática da cultura americana: o *Cowboy* Americano. Com o fim do século XIX e a chegada do século XX, a industrialização cada vez mais crescente nos Estados Unidos aprofunda a nostalgia face a um passado mais simples, de pessoas profundamente virtuosas e que baseavam a sua moral em valores heroicos e códigos de honra. Segundo Stephen McVeigh, em *The American Western*, o *cowboy* americano surge precisamente deste contexto específico, como uma figura heroica, personificadora de um passado idílico:

² Neste pensamento, Turner pode estar a referir-se ao sétimo presidente americano, Andrew Jackson, que se notabilizou como um ‘homem da fronteira’, reforçando a ideia de que a fronteira seria ‘formadora de carácter’.

“A number of men took the frontier as the embodiment of all that was good about America, presenting it as a place of tradition, inspiration and heroism, the arena in which the American character was forged in the past, and the repository of these values which could heal American’s ills in the present.” (McVeigh,13)

Com o engrandecimento cultural deste passado mítico, o *cowboy* começa a tornar-se uma figura culturalmente relevante no cenário literário americano, difundido, primeiramente, através dos *dime novels*, populares durante o século XIX, responsáveis por sedimentar os traços heroicos do *cowboy* americano, elementos que se expandiram dentro da cultura popular americana com a chegada do século XX que fez a sua influência aumentar consideravelmente.

Mitchell destaca a estranha, porém interessante, escolha de colocar o *cowboy* americano como um herói nacional, por se tratar de uma figura de origens humildes cujos valores e estilo de vida pouco se repercutiam no quotidiano dos americanos de um modo geral:

“Part of the reason Westerns are so invested in historical authenticity [...] is paradoxically because they aspire to mythic resolution of crises. [...] One of the central historical issues involves the choice of cowboys as heroes- a choice far from obvious on its surface. After all, few Americans were affected by western history, [...] the actual working cowboy was an odd choice for national hero, someone to be endowed with dramatic élan, then avidly pursued by readers and viewers intent on narrative escape.” (Mitchell, 24-25)

Para a construção do mito contribuíram também figuras históricas como Theodore Roosevelt que viam o *cowboy* não apenas como uma figura cultural, mas como um modelo primoroso de masculinidade americana. Roosevelt promoveu a representação do homem autossuficiente capaz de moldar a Natureza e domar o seu próprio destino. Esta representação reforçava, ao mesmo tempo, o contraste com a sociedade americana urbanizada do início do século XX, constituindo uma forma de escapismo cultural.

Assim, a elevação da figura do *cowboy* ao panteão mitológico americano deve-se principalmente às tensões sociopolíticas da época, como Mitchell conclui:

“To wonder why cowboys were translated into such mythic status (‘The Cowboy’) or to ask why the Western emerged when it did is to enter into vexed historical terrain. The simplest explanation involves the collective response to industrial capitalism: the West

Comentado [MF1]: Falta aqui alguma coisa. Confirmar na citação original

once again as escape valve for eastern tensions and psychological pressures. As Theodore Roosevelt expressed it: '*Ranching is an occupation like those of vigorous, primitive pastoral peoples, having little in common with the humdrum, workday business world of the nineteenth century.*' [...] Offering a stark contrast to the situation most Americans knew, the cowboy represented a throwback to the idea of precorporate capitalist structure" (Mitchell, 26)

Podemos destacar dois autores que ajudaram no enriquecimento do género e na exaltação da personagem do *cowboy*: Stephen Crane e Owen Wister. Crane destacou-se, dentro do género, pelos seus contos *The Blue Hotel* (1896), *One Dash-Horses* (1896) e *A Bride Comes to Yellow Sky* (1898). Por outro lado, Wister enriqueceu o *western* quando escreveu o que muitos consideram como a primeira ficção do género, *The Virginian* (1902). Para muitos críticos, o romance de Wister serviu como um precursor dentro do género, por moldar o arquétipo da personagem do *cowboy* americano e estabelecer as principais convenções dentro do próprio género.

No cinema, o *western* atinge o seu apogeu entre as décadas de 1940 e 1950, com realizadores como John Ford e Robert Aldrich que se apresentam como principais representantes do género. Na literatura, na mesma época, poderíamos destacar o autor Louis L'Amour e os seus romances *The Riders of High Rock* (1951) e *Hondo* (1953). Will Wright observa que os *westerns* literários alcançaram uma popularidade consistente desde a segunda metade do século XIX, mas foi no século XX que o género atingiu maior popularidade: "[...] According to a recent commentator, novels of the West constituted 10,64% percent of all works of fiction published in America in 1958, and 7,08% percent in 1967" (Wright 4-5).

Com a chegada da década de 1960, o *western* sofreu ramificações criando, assim, subgéneros que trouxeram diferentes interpretações ao género e personagem, através de perspetivas não-americanas. O principal subgénero que proliferou nesta década foi o *Spaghetti Western*, marcado por produções de origem europeia, filmados em países europeus como Itália e Espanha, com realizadores maioritariamente de origem italiana. O principal representante deste subgénero foi o realizador italiano Sergio Leone, criador

da *Trilogia dos Dólares*³ e *Once Upon a Time in the West* (1968), obras consideradas grandes marcos do subgênero. As produções de Leone destacaram-se, essencialmente, por trazerem uma visão violenta e menos romantizada do gênero, quando comparado com trabalhos de realizadores americanos. Além de criar uma das personagens mais emblemáticas de todo o gênero do *western* “O Homem sem Nome”, interpretado por Clint Eastwood, que, juntamente com John Wayne na década anterior, se tornou um dos principais representantes do *cowboy* no panorama cinematográfico norte-americano.

Com o fim da década de 60, o *western* começou a mostrar sinais de declínio, no campo cinematográfico, consequência da saturação do gênero em décadas anteriores. Desta forma, os *westerns* foram sendo gradualmente substituídos por filmes de gangsters, como novo tema do épico americano no cinema e na literatura, a partir dos anos 70. As paisagens do mundo natural do *western* deram lugar a paisagens maioritariamente urbanas e narrativas de *cowboys* heroicos em jornadas de redenção deram lugar a gangsters da máfia italiana, geralmente ambientadas na primeira metade do século XX. Assim, o cinema americano foi invadido por realizadores como Francis Ford Coppola, com as duas primeiras partes da trilogia *O Padrinho* (1972 e 1974); Brian De Palma, com o filme *Scarface* (1983); e o próprio Sergio Leone, com o seu último projeto, *Once Upon a Time in America* (1984) que serve como um contraponto direto para *Once Upon a Time in the West* (intensificando a ideia de transição de temas dentro da indústria).

Já no contexto literário, a chegada da década de 80 permitiu que o *western* tivesse um renascimento que trouxe épicos literários que subvertiam as convenções já estabelecidas, destacando-se autores como Larry McMurtry, que escreveu o épico *Lonesome Dove* (1985), filme que lhe rendeu o Prémio Pulitzer em 1986 pelas novas interpretações e análises que trouxe ao gênero; Cormac McCarthy que publica, no mesmo ano, *Blood Meridian*; e Michael Blake, que publica *Dances with Wolves* (1988).

A década de 1990 trouxe consigo, tanto para o *western* cinematográfico como para o literário, uma revitalização do gênero através da reinterpretação e revisão dos arquétipos já estabelecidos, iniciada na década anterior. É a partir desta década que a figura do *cowboy* passa a ser questionada não apenas na sua posição de relevância

³ Trilogia composta por: *Por um Punhado de Dólares* (1964), *Por Uns Dólares a Mais* (1965) e *O Bom, o Mau e o Vilão* (1966).

cultural, mas enquanto figura heroica dentro das narrativas. No cinema podemos destacar o já referido *Dances with Wolves* (1990) (adaptação direta do livro de Michael Blake), *Unforgiven* (1992) e *Quick and the Dead* (1995). Na literatura, questiona-se o papel do *cowboy* na América industrializada do pós-Guerras, destacando-se, na abordagem ao tema, a *The Border Trilogy* de Cormac McCarthy; ou a questão da homossexualidade do *cowboy* no conto *Brokeback Mountain* (1997), de Annie Proulx. As décadas posteriores continuaram o trabalho da década de 1990, trazendo para o centro do debate a representação da masculinidade e a heteronormatividade dessa mesma representação, dentro do *western*.

Inicia-se, assim, uma subversão de expectativas do arquétipo do *cowboy* mítico, construído anteriormente, para trazer protagonistas muito mais humanos e complexos, como acontece, por exemplo, no romance de Cormac McCarthy, *No Country for Old Men* (2005). No cinema, a adaptação de Ang Lee de *Brokeback Mountain*, em 2005, trouxe mais atenção à obra de Annie Proulx, e o realizador Quentin Tarantino concentrou-se em mostrar novas reinterpretações do género nos últimos três filmes que produziu: *Django Unchained* (2012), *The Hateful Eight* (2015) e *Once Upon a Time in Hollywood* (2019). Este último serve como uma homenagem direta a Leone, ao *Sphagetti Western* e ao cinema de Hollywood na década de 60.

Como observamos, através desta retrospectiva histórico-cultural, o *western* nunca perdeu, de facto, totalmente a sua relevância enquanto género. É a partir da segunda metade do século XX que o género começa a passar por inúmeras reinterpretações e vemos, simultaneamente, que o *cowboy* se torna uma figura cada vez menos romantizada para dar espaço a protagonistas complexos e ambivalente, mas profundamente humanizados.

McCarthy não começou a sua carreira literária enquanto escritor de *westerns*. A sua obra é bastante diversificada em termos temáticos e o autor afirmou no cenário literário americano juntamente com outros autores contemporâneos como Don DeLillo, Thomas Pynchon e Philip Roth. A bibliografia do autor inclui doze romances, três histórias curtas e duas peças de teatro marcadas pela violência brutal que contrasta com um simbolismo rico repleto de metáforas alegóricas, aliado a uma complexidade linguística que utiliza para enriquecer as suas narrativas. McCarthy iniciou a sua carreira literária em 1965 com

a publicação do seu primeiro romance, *The Orchard Keeper*. Os primeiros romances de McCarthy são marcados por críticas favoráveis, suscitando comparações com o autor William Faulkner, mas caracterizados por serem fracassos comerciais, como acontece com *Outer Dark* (1968), *Child of God* (1973) e *Suttree* (1979).

McCarthy chamou, verdadeiramente, a atenção da crítica literária americana com o seu quinto romance, *Blood Meridian* (1985), considerado por muitos críticos, entre eles Harold Bloom,⁴ como a sua grande obra-prima e um dos maiores romances do século XX. O impacto de *Blood Meridian* inaugurou a segunda fase de McCarthy, que merece especial atenção nesta dissertação. Os romances desta fase caracterizam-se por se debruçarem sobre a cultura do sudoeste americano e o género do *western*. Depois do seu quinto romance, a década de 90 para McCarthy é marcada pela trilogia da fronteira, intitulada *The Border Trilogy*, que se inaugura com *All the Pretty Horses*, em 1992. O primeiro volume da trilogia introduz a interpretação de McCarthy do *cowboy* contemporâneo numa América cada vez mais industrializada no contexto do pós-segunda guerra mundial. O sexto romance de McCarthy foi o primeiro grande sucesso do autor, sendo aclamado tanto pelo público como pela crítica, levando-o a ser premiado com o National Book Award e o National Book Critics Awards.⁵

Já consagrado enquanto escritor americano, McCarthy debruçou-se sobre o neo-*western* com o seu romance de 2005 *No Country for Old Men*, e em 2006 publica o romance pós-apocalíptico *The Road*, que lhe rendeu o Prémio Pulitzer de Ficção em 2007. Após o seu décimo romance, McCarthy só voltaria a escrever romances, após um hiato de 16 anos, quando publica em 2022 os romances *The Passenger* e *Stella Maris*, os últimos romances publicados pelo autor em vida. Durante este hiato de quase duas décadas, McCarthy trabalhou no Instituto de Santa Fé (SFI), um centro investigativo focado na investigação científica de sistemas complexos adaptativos, onde publica o seu primeiro trabalho de não-ficção, um ensaio intitulado *The Kekulé Problem* (2017), onde aborda as origens da linguagem e as influências no subconsciente humano como temas

⁴ "I venture that no other living American novelist, not even Pynchon, has given us a book as strong and memorable as *Blood Meridian*, [...] McCarthy himself has no matched *Blood Meridian*, but it is the ultimate Western, not to be surpassed." In *Harold Bloom: The American Canon Literary Genius from Emerson to Pynchon*. Library of America, 2019

⁵ Os volumes seguintes da trilogia, *The Crossing* (1994) e *Cities of the Plain* (1998), foram igualmente aclamados pela crítica e pelo público.

centrais. A influência de McCarthy acabaria por se expandir para outros meios artísticos, transcendendo o território literário, graças a adaptações ao cinema como a de 2007 dos irmãos Coen de *No Country for Old Men* e a adaptação de 2009 de John Hillcoat de *The Road*. De facto, o percurso de McCarthy é marcado pela exploração de diferentes géneros literários: do Gótico grotesco em *Blood Meridian*, passando pela revisão do género do *western* na *The Border Trilogy* e *No Country for Old Men*, o pós-apocalíptico com *The Road* e culminando no drama existencial em *The Passenger* e *Stella Maris*. A obra geral de McCarthy destaca-se, essencialmente, pela sua versatilidade crítica enquanto escritor aliada a uma análise mordaz, de temas como: a brutalidade da violência humana, a morte e o absurdo da existência; juntamente com um estilo de escrita e linguagem singulares.

Por outro lado, Thomas Savage e a sua obra permaneceram, durante décadas no anonimato. A obra de Savage tem sido muito lida de forma autobiográfica, com a crítica a estabelecer paralelos com o divórcio dos pais, o casamento da mãe com o seu padrasto e a mudança de ambos para o rancho dele em Beaverhead County, no estado do Montana. Estes episódios da juventude de Savage, no rancho em Montana, parecem ter inspirado o autor em vários dos seus romances e a vida rural ocupa um espaço central na sua obra. A carreira literária de Savage inicia-se, com a publicação da sua primeira história, *The Bronc Stomper*, na revista *Coronet*, em 1937, que lhe rendeu alguma atenção da crítica especializada. No entanto é só em 1944 que *The Pass*, o seu primeiro romance, é publicado, detalhando o impacto de um caminho de ferro numa comunidade fronteiriça entre os estados do Montana e do Idaho. *The Pass* trouxe consigo alguma visibilidade a Savage, graças à inclusão de um excerto do romance numa coletânea de ficção de escritores da região do Montana, em 1946. Em 1948, Savage publica o seu segundo romance, *Lona Hanson*, um sucesso financeiro na época,⁶ e, já em 1967, a sua obra mais reconhecida atualmente, *The Power of the Dog*, consequência da adaptação cinematográfica de 2021 com o mesmo nome, da realizadora neozelandesa Jane Champion. Nesta obra, Savage situa a narrativa na década de 1920 no Montana, centrando-se na relação dos irmãos Phil e George Burbank no rancho da família. Savage

⁶ O sucesso de *Lona Hanson* foi tão impactante que se cogitou a possibilidade de uma adaptação ao cinema que nunca chegou a ser produzida.

destaca também a conturbada relação entre Phil com a cunhada Rose Gordon e o filho Peter, analisando os demónios internos de cada personagem, e inclusive a possível relação homoerótica entre Phil Burbank e o seu mentor, Bronco Henry. No posfácio da reedição de 2001 do romance, Annie Proulx analisa esta relação entre Bronco Henry e Phil destacando a relação de admiração de Phil para com o seu mentor, mas também a sua dependência emocional face a Bronco Henry:

“A character mentioned only a very few times and never described is of central importance to the novel – Bronco Henry, the ideal cowboy of Phil’s youth. Again and again there is a fleeting reference to this hero, and gradually it draws on the reader that Bronco Henry has a tremendous emotional grip on Phil’s bitter and loveless heart. No one and nothing can ever match Bronco Henry.” (*apud* Proulx 277)

O romance recebeu, por parte da crítica, uma receção bastante positiva; porém não registou vendas significativas. Desta forma, o romance foi esquecido até uma republicação em 2001, levando a que novos leitores conhecessem o romance de Savage, enquanto clássico regional, ou através da já mencionada adaptação ao cinema de 2021 que trouxe mais popularidade à obra. Após *The Power of the Dog*, seguiram-se as obras *I Heard My Sister Speak My Name*, em 1977 (republicada em 2001 com o título alternativo, *The Sheep Queen*), e, a última obra do autor, *The Corner of Rife and Pacific* (1988).⁷ Embora com algum reconhecimento por parte da crítica, as obras de Savage, contrariamente à bibliografia de McCarthy, não alcançaram o desejado reconhecimento a nível nacional, nem mesmo após a morte do autor.

Tanto Cormac McCarthy como Thomas Savage exploraram visões pouco convencionais da figura do *cowboy* americano nos respetivos romances criando interpretações únicas para, posteriormente, analisarem também como essa identidade influencia diretamente a identidade masculina, de uma maneira quase que simbiótica.

⁷ Este livro garantiu-lhe uma nomeação para o prémio Pen/Faulkner Award e a atribuição do prémio Pacific Northwest Bookseller Association Award, em 1989.

Capítulo II. Homens de Fumo: *Cowboys* e masculinidade em *All the Pretty Horses* e *The Power of the Dog*

2.1. Os *cowboys* de Cormac McCarthy e Thomas Savage

The Cowboy is a breed tougher than nails and strong as steel.

Ditado Popular

Segundo o historiador Richard Slotkin, o mito é para uma nação “the primary language of historical memory: a body of traditional stories that have over time been used to summarize the course of our collective history and to assign ideological meanings to that history” (70). Autores de épocas e gerações diferentes, McCarthy e Savage transpuseram nos seus trabalhos elementos que questionaram os mitos do *western*, sendo as suas interpretações do *cowboy* americano distintamente únicas, embora explorem os arquétipos e clichés identitários do género e possuam um fio condutor semelhante: a representação do *cowboy* enquanto figura de poder, mas que, ao longo da narrativa, se revela uma figura fragilizada marcada por traumas diversos. Com efeito, enquanto McCarthy, através da sua trilogia da fronteira, analisa o *cowboy* enquanto figura em extinção no paradigma social americano do pós-Segunda Guerra Mundial, Savage tinha já, em décadas anteriores, subvertido os conceitos de masculinidade em *The Power of the Dog* atribuindo o papel central da narrativa a um *cowboy* homossexual:

Em *All the Pretty Horses*, McCarthy coloca o protagonista John Grady Cole numa jornada de autodescoberta, em busca do seu valor enquanto indivíduo baseando a sua identidade num código de honra masculino, no contexto da América industrial do pós-guerra. À partida o romance de McCarthy parece simples de um ponto de vista narrativo:

a jornada de amadurecimento de um adolescente na transição para a vida adulta, onde a presença da violência se destaca como algo inerente ao seu desenvolvimento. Todavia, logo se revela mais complexo. McCarthy constrói, na primeira metade do romance, os

arquétipos da personagem e do género do *western* para depois os subverter na última metade, fazendo, simultaneamente, uma revisão destes códigos de honra e uma contrarresposta aos movimentos culturais da masculinidade dos anos 90.

Podemos, inclusive, afirmar que a jornada de John Grady possui fortes semelhanças com a de Dom Quixote, personagem do romance de Cervantes. Ambos procuram recuperar um passado idílico como forma de escaparem ao seu presente em mudança; ambos fazem uso destas figuras que romantizam como refúgio; e, tanto um como o outro, ao quererem viver as mitologias e respetivas fantasias de poder são confrontados com a brutalidade da realidade, resultando em consequências devastadoras. No livro *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism* (2007), John Cant Analisa, com mais detalhe, estes paralelos entre as personagens:

“The principal significance of the parallel between *All the Pretty Horses* and Don Quixote lies in the shared mythoclasm. Don Quixote rides out as a knight of chivalry in search [...] to prove both his honor and valor. [...] His experience of the world is mediated by an outmoded culture, an irrelevant mythology. [...] John Grady and Rawlins suffer the same fate for the same reason. The world of the cowboy, idealized in the myth created by dime novels and the western movies, no longer exists in modern Texas, so the journey to Mexico, [...] in the hope that it may still exist ‘down there’.” (Cant, 186)

Em *All the Pretty Horses*, a idealização da figura do *cowboy*, como uma figura de poder e representante maior de masculinidade, é invocada pelo protagonista John Grady. No entanto, esta idealização corresponde a uma ideia distorcida da realidade, simbolicamente anunciada pela forma como John Grady é apresentado ao leitor: “The candleflame and the image of the candleflame caught in the pierglass twisted and righted when he entered the hall and again when he shut the door. He took his hat and came slowly forward” (ATPH, 3).

É interessante observar que, quando McCarthy nos apresenta esta figura da qual desconhecemos o nome, conseguimos identificá-la como o *cowboy* de um *western*, baseando-nos apenas na descrição das vestes que usa: ‘He took of his hat’ e ‘The floorboards creek under his boots’ (ATPH, 3).

Um aspeto interessante de realçar, é a escolha de McCarthy ao colocar como protagonista alguém que destoa do arquétipo comum do *western*. Com efeito, ao colocar no centro da narrativa um adolescente de 16 anos, McCarthy subverte a mitologia do *cowboy* traduzida na imagem de um homem forte, confiante nas suas capacidades e experiente em várias áreas. McCarthy explora o desenvolvimento do seu protagonista, confrontando-o, mais tarde na narrativa, com a dura realidade que o espera, longe da romantização que o género preconiza.

A fuga de John Grady Cole, juntamente com Rawlins, do Texas para o México é mais do que uma fuga dos Estados Unidos em busca de uma vida supostamente mais simples no México, é, acima de tudo, uma fuga à realidade imposta nos Estados Unidos que o rejeita a si e ao que representa. Para ele, o *cowboy* opõe-se à realidade contemporânea americana, apresentando-se como símbolo máximo da liberdade de escolha e da capacidade de moldar a sua realidade. Desde o início do romance, McCarthy explora este fascínio de John Grady pela figura do *cowboy* como forma de reinventar a sua identidade para se assemelhar a esta romantização que constrói. John Grady celebra, dessa forma, o passado do falecido avô e procura ultrapassar a carência de uma presença masculina, resultante do distanciamento do seu pai.

Na falta de uma identidade a ser seguida é necessária a idealização de um modelo identitário, logo o *cowboy* surge como uma personagem sedutora para rapazes que não têm a sua identidade completamente desenvolvida, como observa John Cawelti: “American pre-adolescents need to express their feelings of tension about the increasing responsibilities society is thrusting upon them. The Cowboy hero provides them with an embodiment and justification of the ‘carefree life’ of childhood and thereby expresses their social ideology” (8).

O mito do *cowboy* surge assim como uma forma de escapismo. Infelizmente, tanto John como Rawlins nasceram numa época em que essa possibilidade lhes é negada. A América do duo é a que saiu de uma guerra mundial e que entrou num conflito global de proporções atómicas, com o início da Guerra Fria. A realidade que os rodeia impõe-lhes, por conseguinte, várias limitações. A caminho do México, os adolescentes brincam com a ideia de representarem novas identidades. Vemos esta ideia quando encontram

um mexicano em Eldorado e fingem ser bandidos – “We’re runnin from the law... We robbed a bank” (ATPH, 34) – como nos *westerns*, um cliché que o homem reconhece. Este encontro é um de vários exemplos que demonstra um dos principais temas conflituantes para John e Rawlins: a atribuição de verossimilhança a uma mitologia que não condiz de todo com a realidade quotidiana. O escritor Robert G. Athearn aborda esta ideia no seguinte excerto:

“The only genuine westerns usually were portrayals of the land itself. [...] Not because writers wanted to lie about the West; it was because the readers wanted them to. Nineteenth-century audiences had come to believe that this neverland beyond America’s civilized neighborhoods was a place where it was high noon every day in every dusty little cow town and that heroic things were occurring in such places around the clock.” (Athearn, 168)

Os *cowboys* que McCarthy representou no primeiro volume da trilogia corroboram as ideias defendidas por Athearn, ao escolher representar uma mitologia e um conjunto de tradições que, talvez, nunca tenham de facto existido. Desta forma, os *cowboys* modernos de McCarthy são alienados da própria realidade e de todos os perigos que esta lhes irá apresentar ao longo da jornada.

Um exemplo desta alienação da realidade ocorre quando o duo, a caminho do México, conhece o jovem Jimmy Blevins, também na sua própria jornada além-fronteira. Tal como acontece com John Grady, Blevins pretende fugir da realidade americana e reinventar-se perante o conceito do desconhecido que a fronteira lhe poderá proporcionar: um lugar onde a origem pessoal não importa e onde fantasias de poder, como as de encarnar um *cowboy*, ou no caso um *vaquero*, podem ser realizadas.

A afirmação desta identidade acontece quando os elementos do grupo passam o Rio Grande para o México, nus e montados a cavalo. Esta passagem representa a quebra das convenções sociais que lhes foram impostas para, assim, começarem novamente. Trata-se de uma segunda oportunidade para cumprir as suas fantasias e sonhos no México. A passagem da fronteira representa esta divisão, esta quebra com a vida passada e identidade passada do trio. Desta forma, os rapazes são batizados sob uma nova identidade. No entanto, o México revela-se um lugar muito diferente dos Estados

Unidos no que aos *cowboys* diz respeito. O facto de John Grady seguir o código de honra de um *cowboy* heroico não é a garantia da sua segurança ou da segurança dos restantes membros do seu grupo, pelo contrário. Um exemplo do perigo a que se sujeitam pode ser encontrado quando John e Rawlins recuperam o cavalo roubado de Blevins. Ao colocar-se nesta situação o duo expõe-se a uma situação potencialmente perigosa para defender uma causa que John Grady considera ‘nobre’ e ‘justa’, como observa Owens:

“[...] Part of the warrior’s code of honor to fight with tenacious nobility and determined grace while remaining true to his cause [...]. [T]he Adamic hero of the American West is an adaptation of the ancient code of honor found among most warrior cultures.”
(Owens, 91)

Ao arriscarem as suas vidas, o duo define-se na figura mítica que procuravam representar, resgatando com sucesso o cavalo de Blevins. Mesmo assim, o duo não está isento das consequências dos seus atos, como veremos com o encarceramento de ambos em Saltillo. Podemos traçar um paralelo entre o roubo do cavalo de Blevins com os romances *westerns* do século XIX, no qual “the outlaw was often romanticized as a noble outcast” (Cawelti, 54). John Grady e Rawlins vêem-se como heróis, por resgatar o cavalo de Blevins, mas, simultaneamente, cometem um crime, perante a lei mexicana, o que lhes trará consequências muito negativas. Philip Snyder defende a ideia de que “in the West actions speak louder than words and truth distinguishes itself from the lie by behavioral evidence” (Snyder, 223).

Comentado [ML2]: Este tipo de transição linguística não é muito feliz. Não seria necessário citar aqui, poderia dizer por palavras suas.

Comentado [ML3]: Ver comentário anterior.

Depois de recuperarem o cavalo de Blevins, John Grady e Rawlins chegam ao rancho de La Puríssima de Don Hector. Lá, são incumbidos de, primeiramente, tratar do gado e, mais tarde, de domar cavalos selvagens. No rancho, as fantasias de poder de ambos são cumpridas, ao integrarem-se com sucesso na comunidade de *vaqueros*, depois de domarem vários cavalos num único dia (ATPH, 108). Este feito faz com que ambos ganhem o respeito da comunidade, em especial John Grady graças ao conhecimento que possui sobre cavalos. Enquanto no Texas John Grady não parecia ter poder para alterar a realidade à sua volta, no México a sua opinião é validada, tornando-se um membro ativo daquela comunidade. Outro elemento que torna o México um lugar mais acolhedor é a relação de John Grady com Don Héctor: para John, Hector personifica uma figura

paterna, e o próprio Hector vê em John um pouco da sagacidade que possuía quando era jovem (“when I was sixteen I told people I was eighteen” *ATPH*, 114).

No entanto, esta relação é construída sobre mentiras, especificamente por parte de John Grady que omitiu a sua verdadeira identidade e o crime que cometeu para recuperar o cavalo de Blevins. Esta omissão é feita pelo medo de ser expulso do rancho e de lhe ser negado, novamente, o sonho que tanto procura viver, além do romance que começou com a filha de Don Héctor, Alejandra. Estas omissões representam para John Grady o início da sua queda.

Os medos de John acabam por se confirmar quando ele e Rawlins são levados, sob custódia da polícia mexicana, pela suposta cumplicidade com Jimmy Blevins que, enquanto o duo vivia no rancho de La Purissima, matou um homem para recuperar a sua sela e a pistola, pois nunca abandonou a sua persona de ‘fora da lei’. Brewton argumenta que “as in classical tragedy, the false accusation and its tragic outcome flow ultimately out of the best, most essential elements of John Grady’s character” (135). Embora John tenha incorporado a persona do *cowboy* e siga a sua ética, as consequências de resgatar o cavalo de Blevins revelam-se mais complexas do que pareceriam à primeira vista, longe da realidade romantizada e simplista vista dos filmes *western*.

Ao ajudar Blevins a recuperar o cavalo e ao iniciar ele próprio um romance com Alejandra, contra os conselhos de Lacey Rawlins, John Grady age segundo o seu código moral e ético, sem prestar atenção às regras da nova realidade que o rodeia. Consequentemente, tanto ele como Rawlins e Blevins são severamente castigados por viverem as suas respetivas fantasias de poder. Um dos primeiros castigos que o trio enfrenta, além do encarceramento provisório, é serem privados dos elementos que os destacavam como *cowboys*. Antes de Blevins ser executado, por exemplo, o capitão mexicano retira-lhe as botas: “The boot had fallen to the ground. Wait, said Blevins. I need to get my boot.” (*ATPH*, 181). Em *Hypermasculinities in the Contemporary Novel* (2014), Josef Benson defende que a privação destes elementos simboliza também a perda do poder que a *persona* incorporava:

“Without his boots, [Blevins] loses his power and bandit identity, rendering him to a mere child. Likewise, John Grady and Rawlins appear vulnerable without their hats,

Comentado [ML4]: Ver comentários anteriores.

which function more like costumes, especially after they witness the murder of one of their gang [...] The irreverent treatment of the boys' costume suggests that the boys must face an involuntary change of identity from cowboys to young, vulnerable Americans." (Benson, 47)

Depois de Blevins ser executado, John e Rawlins são transferidos para a prisão de Saltillo. Podemos considerar a morte de Blevins como o maior falhanço na jornada de John Grady. Na busca por viver sob uma persona e respetivo código ético que tanto idealizou, John vê-se incapaz de defender Blevins e de interferir na realidade que o rodeia. Embora a ética do *cowboy* o ditasse, visto que John deveria ter salvo Blevins da morte certa, a realidade não o permite e, assim, John e Rawlins experienciam o primeiro momento de perda perante uma realidade brutal.

Na prisão de Saltillo, a violência do mundo mexicano incorpora uma forma física e estrutura-se enquanto pilar basilar desta sociedade. O duo deve agora lutar para sobreviver, sendo que nos primeiros dias lutam constantemente para conquistar respeito e poder dentro da prisão: "They spent the whole of the first [day] fighting and when they were finally shut up in their cell at night they were bloody and exhausted and Rawlins' nose was broken and badly swollen" (ATPH, 187). Enquanto a sociedade mexicana rejeitou os rapazes pelas suas mentiras fantasiosas, a prisão de Saltillo pretende quebrá-los através da violência e fazer emergir, assim, uma nova e violenta identidade.

Quando Rawlins é esfaqueado e afastado, John Grady vê-se completamente desamparado e isolado na prisão. John é então informado de que conspiram contra a sua vida, resultando no duelo entre John Grady e o *cuchillero*, que acaba por morrer. John Cawelti, afirma que não é incomum ao *cowboy*, dentro do *western*, tirar uma vida, mas nunca numa luta corpo-a-corpo, como explica o autor:

"The hero often fights with fists, but he never kills in this kind of direct hand-to-hand combat. Moreover, he rarely uses any weapon other than his fists, since knives and clubs suggest a more aggressive uncontrolled kind of violence which seems instinctively wrong for the character of the Cowboy hero. Thus the hero's special skill at gunfighting not only

symbolizes his masculine potency, but indicates that his violence is disciplined and pure.”
(Cawelti, 60)

A morte do *cuchillero* demonstra um antagonismo direto do arquétipo heroico, onde John Grady acaba por quebrar o seu código, revelando toda a agressividade brutal do ato, como o autor demonstra:

“The cuchillero lowered the tray. [...] He leaned and took hold of John Grady by the hair and forced his head back to cut his throat. As he did so John Grady brought his knife up from the floor and sank it into the cuchillero’s heart. He sank it into his heart and snapped the handle sideways and broke the blade off in him.” (ATPH, 206)

Como observamos, a morte que McCarthy descreve é isenta de romantizações, sendo uma morte gráfica e extremamente violenta. A observação de Cawelti demonstra que no gênero *western*, quando ocorre a morte de uma personagem, a descrição é sempre feita através de uma lente limpa e à distância, pois o *cowboy* nunca enfrentava o seu inimigo neste tipo de proximidade.

John Grady, neste momento, torna-se um completo contraponto quando o comparamos com o típico protagonista do gênero. Enquanto o herói do *western* é um justiceiro que se ergue perante a violência desmedida para proteger aqueles que não se conseguem defender, dando a ideia de que consegue controlar o seu destino, John Grady é completamente passivo perante a realidade brutal que o confronta e incapaz de a moldar, exceto quando, em autodefesa, mata o *cuchillero* e quando captura o capitão mexicano para executar a sua vingança. No entanto, mesmo nestes casos excecionais, quando John Grady se assume como um agente da violência, nunca o desconsideramos da sua posição heroica. Segundo Jane Tompkins, esta desconsideração não ocorre porque John Grady, sendo ele próprio uma vítima da violência da prisão de Saltillo, recorre à violência como uma espécie de catarse:

“[...] The moral applause meter reads way off the scale in the hero’s favor. What justifies his violence is that he is in the right, which is to say that he has been unduly victimized and can now be permitted to do things which a short while ago only the villains did.”
(Tompkins, 229)

Como Tompkins defende, quando John Grady se torna uma vítima da violência em Saltillo, a violência que comete, contra o *cuchillero* e o capitão, tornam-se justificadas porque vemos esses atos como retribuições de uma justiça heroica:

“The hero is so right (that is, so wronged) that he can kill with impunity. And we are with him one hundred percent. The feeling of supreme righteousness in this instant is delicious and hardly to be distinguished from murderousness. I would almost say they are the same thing.” (Tompkins, 229)

Ao matar o *cuchillero*, John Grady apresenta-se como uma agente contra a sociedade que o rejeitou, resgatando os seus códigos de honra. Brewton refere esta retoma como “the turning point in the novel and a shift in the hero’s condition, from victim of the hacendado’s revenge and Mexican injustice to avenging angel and redresser of wrongs,” (136). Após ser libertado da prisão, John Grady assume como demanda recuperar os cavalos confiscados e vingar a morte de Blevins, após sair da prisão de Saltillo. McCarthy introduz esta ideia de demanda, depois de John Grady sonhar com o fantasma de Blevins, como observamos no seguinte excerto: “He thought of Blevins. [...] He thought perhaps if he dreamt of him enough he’d go away forever and be dead among his kind and the grass scissored in the wind at his ear and he feel asleep and dreamt of nothing at all” (ATPH, 231). Em *Lawmen and Outlaws* (1998), Kent Steckmesser analisa esta recuperação por parte de John Grady Cole dos valores e da *persona* do *cowboy* como um elemento da sua jornada pessoal para alcançar algum tipo de redenção:

“After insufferable provocation, he [John Grady] turns on the persecutors and makes revenge his *raison d’être*. His enemies, who are corrupt officials and sheriffs [...] have the law on their side. Powerful and immoral, they manipulate the legal machinery for their own selfish ends. [...] In such situations the outlaw may be seen as a hero, since he defies corrupt authority in defense of the ‘higher’ cause of social justice.” (Steckmesser, 1)

Com esta nova demanda, John Grady decide procurar o capitão mexicano para executar a sua vingança, em nome da injustiça cometida a Blevins. Depois do último encontro com Dueña Alfonsa, John encontra um grupo de crianças mexicanas toda a sua jornada: desde a viagem dos Estados Unidos ao México, os trabalhos em La Purissima, passando pela morte de Blevins, a prisão e o romance de John com Alejandra (ATPH, 249-250). Ao

contar a sua história, John Grady engrandece a sua própria narrativa, embuindo-a de um estatuto quase que lendário como as narrativas trágicas de *cowboys* que John e Rawlins ouviram falar. A narrativa heroica que John Grady constrói sobre si mesmo, onde se coloca como o herói trágico da sua própria narrativa, é uma maneira de conseguir cooperar com os eventos traumáticos que passou, ao mergulhar nas suas próprias fantasias de poder. Vemos estas ideias quando John Grady reencontra o capitão mexicano:

“John Grady told him [...] that the captain was a dead man anyway but that he could still save himself. He told [...] that Blevins was his brother and he’d taken a bloodoath not to return to his father without the captain’s head and he said that if he failed there were more brothers each waiting his turn.” (*ATPH*, 267)

Apesar de manter o capitão refém por vários dias, John Grady é incapaz de terminar a sua vingança, onde acaba por entregar o capitão às forças mexicanas, os intitulados “men of the country” (*ATPH*, 288) para executarem a lei judicial exercida no México. Em qualquer outra obra do género, o herói derrota o vilão e termina caminhando em direção ao horizonte, para mais uma aventura, elemento característico do género, mas quando John entrega o capitão mexicano às autoridades, esta demanda conclui-se como vazia e desprovida de uma verdadeira catarse para a personagem. Ao subverter esta imagem, McCarthy assinala simbolicamente tudo o que John Grady perdeu ao longo da jornada, destacando nesta descrição a falta de cor com a exceção do vermelho e a escuridão final que demonstram este vazio:

“He rode on, the two horses following, [...] the sun descending out of the dark discolored overcast to the west where its redness ran down the narrow band of sky above the mountains like blood falling through water and the desert fresh from the rain turning gold in the evening light and then deepening to dark, [...] darkening far to the south in Mexico.” (*ATPH*, 293)

Ao regressar aos Estados Unidos, John Grady vê-se expulso do paraíso que idealizou e impossibilitado de viver o seu sonho, para voltar ao começo. Já no Texas, a figura do *cowboy* e o seu significado contrastam com o que representa no México, tornando-se

um espectro de um passado longínquo, que McCarthy descreve com o retorno de John Grady a Langtry:

“The first thing he saw was a pickup truck with the hood up and two men trying to start it. One of them raised up and looked at him. He must have appeared to them some apparition out of the vanished past because he jostled the other with his elbow and they both looked.” (ATPH, 294)

Retornado, John Grady é levado a julgamento pelo roubo do cavalo de Blevins, mas é ilibado após contar tudo o que aconteceu ao longo da sua jornada. Mais tarde, John Grady vai a casa do juiz que o ilibou e confessa o que fez na prisão de Saltillo. O juiz caracteriza John Grady como “somebody that may tend to be a little hard on themselves” (ATPH, 298). Cawelti observa que o herói do *Western*, após cometer o ato de matar, como é o caso de John Grady na prisão de Saltillo, é incapaz de retornar incólume para a sociedade da qual partiu.

Depois da conversa com o juiz, como Cawelti menciona, John Grady olha para a realidade americana e é incapaz de se integrar nela. A realidade americana abandonou a ruralidade e figura do *cowboy* para dar lugar a uma industrialização, cada vez mais crescente, e, conseqüentemente, tornou-se um lugar de não pertença para o *cowboy*. Vemos a presença desta industrialização no último diálogo de Rawlins que aconselha o amigo a ir trabalhar para uma plataforma petrolífera: “You could get on out on the rigs. Pays awful good” (ATPH, 307). Com a mudança no paradigma americano, o *cowboy* vê-se forçado a retirar-se da sociedade, em busca de um lugar de pertença. John Grady, sem ter nada que o prenda aos Estados Unidos, vê-se forçado a retirar-se do próprio país e a vaguear em busca de algo, como afirma no diálogo com Rawlins:

“I think I’m goin to move on.

This is still good country.

Yeah. I know it is. But it aint my country.

[...] Where is your country? he said.

I dont know, said John Grady. I dont know where it is. I dont know what happens to country.” (ATPH, 307)

Podemos observar o *cowboy* enquanto figura que se extingue, no episódio do enterro de Abuela quando John Grady observa o enterro do outro lado da estrada, assemelhando-se a um espectro: “He stood across the road holding his hat. No one looked at him” (ATPH, 308). Com a conclusão do romance, a resistência de John Grady em manter uma fantasia viva, provou-se fútil e, assim como aconteceu com os indígenas, também ele desaparecerá, não sendo mais do que um vestígio de tempos passados:

“The indians stood watching him. He could see that none of them spoke among themselves [...] They had no curiosity about him at all. As if they knew all that they needed to know. They stood and watched him pass and watched him vanish upon that landscape solely because he was passing. Solely because he would vanish.” (ATPH, 309)

Ao subverter o arquétipo do *western*, o herói de McCarthy caminha em direção ao horizonte de extinção, remetendo ao último diálogo de John Grady com o seu pai: “We’re like the Comanches was two hundred years ago. We don’t know what’s goin to show up here come daylight” (ATPH, 26). Enquanto o gênero sublinha esse momento como sendo uma vitória após o conflito resolvido, saindo o herói triunfante, McCarthy mostra-nos um herói derrotado que caminha por um cenário estéril em direção a um futuro desconhecido:

“He rode with the sun coppering his face and the red wind blowing out of the west [...] and the small desert birds flew chittering among the dry bracken and horse and rider and horse passed on and their long shadows passed in tandem like the shadow of a single being. Passed and paled into the darkening land, the world to come.” (ATPH, 310)

Encontramos uma imagem de esterilidade semelhante àquela com que McCarthy encerra o seu romance nas primeiras linhas de *The Power of the Dog*. Thomas Savage inicia o seu romance com uma cena de castração animal que se revelará premonitória da demanda identitária de algumas das personagens, sobretudo no que diz respeito à masculinidade arquetípica do *cowboy*. Isto porque Savage procurará explorar a forma como a homossexualidade é vista como ameaça à imagem tradicional do *Cowboy* Americano. Poderíamos afirmar que Phil Burbank, protagonista do romance de Savage, é estabelecido dentro da narrativa como um exemplo primoroso de um *cowboy* literário e, possivelmente, o mais próximo de uma representação “real” do *cowboy* americano,

quando comparado ao protagonista de McCarthy. Savage foca-se, primordialmente, em descrever Phil a partir das mãos da personagem, conseguindo atribuir-lhe os traços característicos do arquétipo do *cowboy*:

“No one wore gloves for such delicate jobs as castrating, but they wore gloves for almost all other jobs to protect their hands against rope burns, splinters, cuts, blisters. [...] All of them, that is, except Phil. He ignored blisters, cuts and splinters and scorned those who wore gloves to protect themselves. His hands were dry, powerful, lean.” (TPD, 1)

O tema da homossexualidade e o conceito do homoerotismo no romance de Savage, foram descartados pela crítica especializada que se debruçou sobre temas mais simplistas dentro da narrativa: a luta do bem e do mal ou a dicotomia entre a inteligência e a compulsividade do instinto humano, representado nas personagens de Peter e Phil. Segundo Annie Proulx, no seu posfácio à reedição da obra, de 2001, houve apenas um crítico anónimo que abordou o tema da homossexualidade no romance:

“Mr Savage spins a tale of two brothers, George, [...] and Phil, a repressed homosexual. When George marries a widow, [...] Phil makes life such hell for her that she takes to secret drinking. Then her young son, Peter, who is bright and strange, comes for the summer and sees what is happening. While Phil is plotting a homosexual involvement with the boy, young Peter is plotting a diabolically clever revenge on him that is pretty chilling.” (apud Proulx, 266)

A crítica, embora extremamente importante para contextualizarmos o tema da identidade masculina na figura do *cowboy* no universo criado por Savage, não aprofunda o tema da homossexualidade na relação entre Phil e o seu mentor Bronco Henry, focando-se, em vez disso, em mostrar com mais detalhe a relação entre Phil e Peter. O universo de Savage, distingue-se, portanto, do universo de McCarthy, por criar um Oeste onde as tensões entre as diferentes concepções de masculinidade predominam, assim como as tensões sexuais e os conflitos entre os géneros feminino e masculino, temas que o tornaram um precursor para muitos autores como a própria Annie Proulx.⁸ r Alan

⁸ Proulx é a autora do conto *Brokeback Mountain* de 1997 e admitiu que a obra de Savage foi fundamental na criação do seu próprio conto (e, consequente, adaptação de Ang Lee ao cinema, em 2005).

Weltzien defende, num artigo para o *The Washington Post* dedicado à vida e à obra de Thomas Savage, uma leitura biográfica das obras do autor:

“Savage’s idea of the West was unlike that celebrated in most popular cultural portraits of the [Montana] region. [...] Savage was gay, though he married a woman and had three children. [...] The sexual and gender tensions infused his life and fiction. Savage’s West is also a queer West. [...] He tended to mask his gay self through self-accusation and self-condemnation. Though he claimed to never write autobiography, he wrote deeply autobiographical fiction.” (Weltzien s.p.)

O artigo de Weltzien demonstra que Savage utilizou vários elementos biográficos, em *The Power of the Dog*.⁹ Tal como *All the Pretty Horses*, *The Power of the Dog* romantiza a figura do *cowboy* americano, que recai na personagem de Bronco Henry. Há no romance de Savage esta constante referência a Bronco Henry enquanto modelo para Phil na sua idealização do passado: “That got them [Phil and George] back into the past when they were kids, [...] they could reminisce about Bronco Henry, back to the time of the last stinking Indians before the government got onto itself for a change and shipped them off to the reservation” (*TPD*, 12).

Embora Bronco Henry seja apenas mencionado de passagem no romance de Savage, é constantemente recuperado por Phil para recordar o passado, sendo a identidade de Phil moldada pelos ensinamentos que este lhe transmitiu. Existe na personagem de Phil esta romantização do passado, mas, ao contrário do protagonista de McCarthy, Phil viveu de facto no tempo que John Grady idealizava.¹⁰

Assim como John Grady, Phil Burbank vive também numa América que se encontra na fronteira da mudança tecnológica e, tal como John, se recusa a adaptar-se à modernidade.¹¹ Se por um lado, John Grady parte para o México para continuar o

⁹ Embora Weltzien defenda esta posição biográfica em relação aos romances do autor, Savage nunca de facto, confirmou que se inspirou na sua vida pessoal para escrever, sejam os eventos ou as personagens, das suas obras.

¹⁰ Como se pode ler no romance: “Now exactly, Phil wondered, where should he begin the day’s conversation? [...] Should he begin with Bronco Henry? [...] Or begin this morning with the most important fact, that this was the twenty-fifth year they had been together driving cattle? [...] Jesus! ... Bronco Henry wasn’t older than he and George were now – not much older, to tell the truth, than the young fellows with them today, dressed in their fancy duds” (*TPD*, 13).

¹¹ “Phil had never seen a moving picture and by God never would [...]” (*TPD*, 13). Ao recusar-se a ir ver um filme é como se Phil recusa-se à modernidade.

trabalho dos seus antepassados, recusando a América tecnológica do pós-guerra, Phil mantém-se nos Estados Unidos onde se assume como um resistente ~~resiliente desta~~ à modernidade e às mudanças tecnológicas trazidas pelo pós-primeira guerra. Esta recusa existe como uma forma de se conectar com o passado, com o passado de Bronco Henry, usando o ambiente a seu favor.

O universo de Phil é, tal como o do *cowboy*, envolto numa constante observação do ambiente e dos seres que nele habitam (“you learn more about animals from observing them than from reading about them, more about mystery in simply contemplating” [TPD, 66]), aliado a um quotidiano completamente prático: “Phil used the lavatory down the hall, the stark, functional little room that smelled of functional soap and the damp gray roller towel” (TPD, 97). No entanto, toda a realidade de Phil, assim como a de John Grady, está em mudança, até pela presença dos imigrantes que substituíram os agricultores da região:

“The drylanders were foreigners, for the most part Finns and Swedes and such, and he had not much use for foreigners, and none at all for farmers [...] their futile attempts to grow shade trees in the cranky, alkali soil, the clothes they wore- the big overalls and broken shoes – the wives who planted and hoed beside them, all reminded Phil of the changing times.” (TPD, 154)

Os finlandeses e os suecos representam no romance de Savage o mesmo que os mexicanos representam no romance de McCarthy, figuras externas à realidade e à cultura americana. São, consequentemente, agentes que representam a mudança e uma potencial ameaça para a figura do *cowboy* americano. Phil comenta a presença destes imigrantes com um jovem *cowboy* dizendo: “The bastards can’t even talk United States.” (TPD, 155). Após fazer este comentário, Phil comenta também o quanto a paisagem mudou desde o tempo de Bronco Henry: “Twenty years ago there wasn’t a bastard of a barbed wire fence in the whole country. Not like them days I was telling you about, back when Bronco Henry was alive and kicking” (TPD, 155).

Semelhante ao diálogo entre Lacey e John Grady (ATPH, 31-32), o diálogo entre Phil e o jovem *cowboy* explicita exatamente o mesmo paradigma: a perda do espaço identitário e cultural do *cowboy* na América do século XX, realçando a forma como este passado

‘idílico’ se perdeu para dar lugar a uma realidade completamente diferente, onde a própria figura do *cowboy* acaba por se tornar um estrangeiro no panorama cultural americano. O próprio Phil considera que a figura do *cowboy* já não significa o que significava, sendo entendida como uma representação teatral ao invés de ser de facto visto como um trabalho tipicamente masculino:

“The only word he could spell was what he was, a cowboy. You see, there it was. They didn’t look on ‘been a cowboy’ as a job anymore, a man’s job, like in the days of Bronco Henry. It was playacting, like they saw in the moving pictures [...]. They didn’t know what the hell they were anymore, didn’t know what was dream and what was life [...]” (TPD, 173)

Existe no romance de Savage o início da mitificação do *cowboy* americano e o fim da época dos verdadeiros *cowboys*. Phil representa esta tentativa de se agarrar a um passado, agarrar-se à romantização do mito, e à consequente representação de uma forma de masculinidade. Consequentemente, qualquer representação que não se enquadre dentro desses requisitos é vista como algo de estrangeiro e desconhecido. Vemos este conceito na relação que Phil tem com Peter. Na perspectiva de Phil, Peter representa uma figura que exala características completamente díspares do *cowboy* americano: um jovem pálido, extremamente magro e demasiadamente introspetivo.

R.W. Connell, em *Masculinities* (2005), defende que o conceito cultural da masculinidade, pode ser dividido em quatro conceitos distintos que, geralmente, se combinam: essencialista, positivista, normativo e semiótico. A definição essencialista foca-se em caracterizar homens como figuras que exalem características ‘exclusivamente’ masculinas e que baseiam as suas vidas nessas mesmas características: “Freud flirted with an essentialist definition when he equated masculinity with activity in contrast to feminine passivity [...]. Later authors’ attempts to capture an essence of masculinity have been collorfully varied: risk-taking, responsibility, irresponsibility, aggression, Zeus energy [...]” (Connell, 68).

Desta forma, elementos comportamentais mais agressivos são geralmente associados a figuras masculinas: coragem, responsabilidade, agressividade, energia dominadora. Como Phil cultiva estas características é visto como alguém que exala masculinidade e

facilmente incorpora a personagem do *cowboy* na sua realidade. Peter, por outro lado, dentro deste contexto, é visto como uma figura passiva, consequentemente, vista por Phil e pelos restantes funcionários do rancho como feminino, elemento que Savage realça no seguinte excerto: “Phil spoke of Peter to the men in the bunkhouse, and they had a good laugh, and among themselves they called him the same thing, watched the boy wander up alone [...] He looked like no ranch boy; he was prissy clean, and lisped” (TDP, 161).

Ao descreverem Peter como uma figura deslocada do contexto ~~alienígena~~, Phil e os restantes funcionários do rancho privam-no de características masculinas e apresentam-no como um pária. Segundo Connell, esta hegemonia garante a posição dominadora dos agentes masculinos e subvaloriza a subordinação não apenas das mulheres, mas também daqueles homens que não se comportam consoante os padrões dos agentes dominadores (Connell, 77). No entanto, quando Phil observa Peter a ignorar os insultos dos funcionários do rancho, resistindo estoicamente, não deixa de sentir admiração:

“But Phil would say one thing for the kid. He neither paused nor faltered in running that strange gauntlet before the open tents. He seemed not even to hear [...]. Phil watched, braiding. The kid didn’t need to return to his mama in the way he’d come. He could walk behind the tents, and thus avoid the grins and eyes. The kid turned and began to walk right past the open tents again. Strangely, there were no whistles.” (TPD, 216)

Phil vê, então, uma oportunidade de o moldar à sua imagem e transformá-lo num *cowboy*. Este episódio pode ser lido à luz do que Connell chama a masculinidade normativa, já que, segundo esta definição, a masculinidade é algo que os homens ambicionam alcançar, espelhando aspetos culturais e comportamentais tradicionalmente atribuídos ao género masculino:

“Normative definitions recognize these differences and offer a standard: masculinity is what men ought to be. This definition is often found in media studies, in discussions of exemplars such as John Wayne or of the genres such as the thriller. Strict sex role theory treats masculinity precisely as a social norm for the behaviour of men.” (Connell, 70)

No entanto, há a possibilidade da definição normativa poder produzir paradoxos dentro desta norma: “few men actually match the ‘blueprint’ or display the toughness and independence acted by Wayne, Bogart or Eastwood” (Connell, 70).

Depois de tentar que Peter se afaste da mãe, Phil procura assumir-se como um mentor para Peter, replicando a mesma relação que tinha com Bronco Henry, o ‘verdadeiro *cowboy*’ no romance de Savage, mas agora invertendo os papéis: de pupilo passa a mentor. Para Phil o expoente máximo de masculinidade é Bronco Henry, cuja imagem o influenciou na criação da sua própria identidade. Enquanto no romance de McCarthy a lenda do *cowboy* americano já estava completamente estabelecida, o romance de Savage questiona a viabilidade da imagem tradicional do *cowboy* face a uma mudança interna, mas que começa a gerar raízes na cultura, sustentando a ideologia de um grupo muito seletivo de homens. Bronco Henry representa esse mito aos olhos de Phil, e qualquer figura que não se adegue ao mito é vista como inferior.

Como nota Connell, “The most important case in contemporary European/American society is the dominance of heterosexual men and the subordination of homosexual men. [...] Oppression positions homosexual masculinities at the bottom of a gender hierarchy among men [...]”; por isso, continua Connell, “from the point of view of hegemonic masculinity, gayness is easily assimilated to femininity” (78). A tese de Connell explica muito dos ataques cometidos contra Peter pelos funcionários do rancho e pelo próprio Phil. Ao ser considerado, pelos seus comportamentos, como uma figura ‘feminina’ Peter é visto por Phil como uma figura não ameaçadora, logo um alvo fácil de derrotar. Ironicamente, os valores desta cultura hegemonicamente masculina que Phil defende serão os responsáveis pela sua eventual morte, quando Peter contamina a corda de Phil com antraz, sem levantar a mínima suspeita. Como referido anteriormente, Phil inicia com Peter uma relação de mentoria, para assim moldá-lo ao padrão ‘masculino’ que observava em Bronco Henry, contando-lhe histórias do passado enquanto trabalhavam juntos: “[...] Peter was a perfect audience, rapt as Phil told him of the early days, and so receptive and caught up in the gray web of the past that Phil had once laughed aloud, for Peter had enchantment paralyze him” (TPD, 224). Com o desenvolvimento da relação de ambos, Phil acaba por revelar a Peter que Bronco Henry

nem sempre agiu como um *cowboy*: “What it was about Bronco Henry, is he never did any roping, never any riding till he was anyway your age” (TPD, 245). Na realidade, foi algo que ele aprendeu mais tarde: “Bronco Henry came to these parts ignorant of every damned thing about riding and roping. Knew less than you, Pete old dear [...] But by God, he learned. Oh he taught me things. He taught me that if you’ve got guts, you can do any damned thing, guts and patience” (TPD, 247). Depois de repetir um teste que Bronco Henry tinha feito com ele, Phil acaba por decidir que Peter é digno de ser considerado um igual.

Com efeito, quando Peter consegue adivinhar a forma como se vê do outro lado da montanha (“A dog,” Peter said. “A running dog.” [TPD, 247]), Phil, surpreendido, entusiasma-se e baixa a guarda na sua relação com Peter. Quando Rose se livra das peles de Phil, é a oportunidade de Peter de oferecer algum do couro a Phil, sob pretexto de querer aprender com ele – “I wanted to learn- to braid like you” (TPD, 250) –, embora, na verdade, use a oportunidade para dar o couro com antraz a Phil e cumprir o seu plano de vingança. Phil, iludido, vê neste gesto uma tentativa de Peter o emular e à sua masculinidade, recordando-se da sua relação com Bronco Henry:

“What reason for the boy to have rawhide but wanting to braid like him! To emulate him! Why else would he have cut up strips of rawhide? The boy wanted to *become* him, to merge with him as Phil had only once before wanted to become one with someone, and that one was gone.” (TPD, 250)

Phil acaba por falecer vítima do antraz e a vingança de Peter completa-se. O *cowboy* do romance, Phil, é morto, vítima da astúcia de Peter, mas também da sua própria incapacidade de adaptação à mudança, a novos valores e a novos tempos. Assim como em *All the Pretty Horses*, John Grady vê-se forçado a vaguear por uma realidade em mudança e que tem cada vez menos espaço para a figura do *cowboy*, em *The Power of the Dog*, ainda havia a possibilidade da figura tradicional do *cowboy* persistir, mas a morte de Phil acentua, pelo contrário, a falência do mito. Sem ele para servir de ligação ao passado e humanizar a figura de Bronco Henry, Phil também se torna parte desse mito: o seu estoicismo, frieza e masculinidade serão exaltadas; enquanto a sua

homossexualidade é apagada em função deste mito do *cowboy* americano, como veremos na secção seguinte.

2.2. Modelos de masculinidade em *All the Pretty Horses* e *The Power of the Dog*

*I am: yet what I am none cares or knows;
My friends forsake me like a memory lost.*
John Clare, *I Am*

Os romances de McCarthy e Savage partilham dois temas em comum: o momento da extinção de uma cultura e a questionação da masculinidade através da figura do *cowboy*. Como vimos, em *All The Pretty Horses*, John Grady procura um modelo masculino para se formar enquanto indivíduo, evocando conceitos heroicos como um código de honra. Existe nele uma tentativa de se afirmar, a partir de antigos ideais de masculinidade, evocando um sentimento de nostalgia pela figura do *cowboy* americano. Mas o *cowboy* que John Grady acha ser uma figura real de valores autênticos, é na realidade o resultado de várias construções culturais, provenientes principalmente dos campos da literatura e do cinema. Josef Benson¹² analisa como a figura do homem da fronteira se alterou entre *Blood Meridian* e *All the Pretty Horses*, afetando a percepção de John Grady:

“In Cormac McCarthy’s *All the Pretty Horses* the ruthless, hypermasculine frontiersman of *Blood Meridian* has evolved over a period of one hundred years (1849-1949) into the restless, domesticated hypermasculine cowboy [...] ignorantly nostalgic for the days before barbed wire industrialization. John Grady, the [...] protagonist of *All the Pretty Horses*, aspires to embody a cowboy code of behavior, stemming from a strict tough-guy rural hypermasculine defined by intense self-reliance and recklessness.” (Benson, 43)

Como explica Benson, há uma hipermasculinidade domesticada em *All the Pretty Horses* que parece evocar, com nostalgia, mas inocentemente, uma vida de fronteira marcada

¹²Autor do livro *Hypermasculinities in the Contemporary Novel: Cormac McCarthy, Toni Morrison and James Baldwin* (2014).

pela violência e pela crueldade. A linhagem familiar de John Grady é disso exemplo, se atentarmos na história de violência que marca as relações familiares do seu avô:

“His grandfather was the oldest of eight boys and the only one to live past the age of twenty-five. They were drowned, shot, kicked by horses. They perished in fires. They seemed to fear only dying in bed. The last two were killed in Puerto Rico in eighteen ninety-eight and in that year he married and brought his bride home to the ranch [...]. Twelve years later when his wife was carried off in the influenza epidemic they still had no children. A year later he married his dead wife's older sister and a year after this the boy's mother was born and that was all the birthing that there was.” (*ATPH*, 7)

A morte do avô leva John Grady a sentir necessidade de assumir uma posição masculina de destaque, uma vez que lhe deveria caber a ele suceder ao seu avô. A figura do avô, que morre na cama de velhice, simboliza esta ameaça da extinção do nome da família e, por conseguinte, da linhagem masculina. Como John Grady é um homem criado por mulheres, devido ao afastamento do pai, o avô representa esta ligação a um passado masculino. Consequentemente, John apresenta-se, agora, como o último membro vivo a querer manter as tradições culturais da família; por isso McCarthy destaca o sobrenome do seu protagonista, realçando a ideia de solidão, mas também de identidade: “The boy's name was Cole. John Grady Cole” (*ATPH* 7).

A jornada de John Grady estará ligada à luta para provar o seu valor enquanto “último homem da casa”. O sociólogo Michael Kimmel observa que a figura paterna é para a criança o primeiro juiz de valor na formação identitária, especificamente masculina, e estes juízos acompanharão a criança durante toda a sua vida: “The father is the first man who evaluates the boy's masculine performance, the first pair of male eyes before whom he tries to prove himself. Those eyes will follow him for the rest of his life” (215). A ausência do pai e a morte do avô levam John Grady a questionar a sua identidade. Perante o vazio, surge apenas uma hipótese: resgatar o passado do avô e trabalhar no rancho da família (como todos os outros membros fizeram, antes dele). No ensaio “McCarthy's Heroes: Revisiting Masculinity”, John Dudley desenvolve o conceito de que os protagonistas de vários romances de McCarthy se tornam, em algum momento da narrativa, ‘órfãos’ de uma figura familiar, o que consequentemente, leva a uma falta de desenvolvimento dos seus códigos de honra. Assim, há em McCarthy uma crítica aos

ritos de passagem e da masculinidade, que se enraizaram não apenas no *Western* como na cultura americana como um todo, como explica Dudley:

“Indeed most of McCarthy’s protagonists are not only orphaned, but also remain desperately unformed, incapable of anything beyond a child-like level of moral development. Implicit in his characterizations of heroic male is a critique of the pattern extended adolescence that informs contemporary rituals and performances of masculinity, [...] which has made Huck Finn and his cultural descendants so central to the construction of American masculinity.” (Dudley, 180-181)

Também Barclay Owens, em *Cormac McCarthy’s Western Novels* (2000), observa que a demanda de John Grady por uma identidade masculina é constantemente desafiada por dificuldades. A primeira dificuldade surge com a impossibilidade de conservar o rancho da família, por ser menor de idade. Desta forma, a hipótese de um resgate do legado cultural e de um lugar de pertença no futuro são-lhe negadas, como defende Owens. Sem a propriedade da família, sem laços emocionais com os seus progenitores, sem nenhum legado para herdar, Grady é simbolicamente deixado à sua sorte, “sitting under the ‘picturebook’ horses, which represent the mythic dream of the wilderness and its heroic possibilities” (Owens, 71). O confronto entre a realidade dos factos e o idealismo de John Grady está presente no diálogo com a mãe antes de partir para o México, sendo evidente a sua alienação da realidade e das mudanças sociais que estão a ocorrer nos Estados Unidos:

“Why couldnt you lease me the ranch?

[...] I thought I said I didnt want to discuss it.

[...] I’d given you all the money. You could do whatever you wanted.

[...] You dont know what you’re talking about. There’s not any money. This place has barely paid any expenses for twenty years, [...] Anyway you’re sixteen years old, you can’t run a ranch.

Yes I can.

You’re being ridiculous. You have to go to school.” (ATPH, 15-16)

Ao perder o rancho, John Grady perde a sua identidade e o seu lugar de pertença. A necessidade quixotiana de resgatar valores de um passado, vindos de uma origem idílica, assemelha-se à busca de Phil, no romance de Savage, ao resgatar os valores e ensinamentos de Bronco Henry. No caso de John Grady, os cavalos funcionarão como um elo de ligação entre o passado e o presente e, como nota Owens, através deste fascínio pelos cavalos selvagens, John Grady irá ao encontro do que procura, uma identidade e um lugar de pertença e liberdade (72-73). Essa identidade passará, num primeiro momento, pela figura hipermasculina do *cowboy*.

Na jornada para a fronteira, John Grady e Rawlins veem uma América completamente fechada com arame farpado (ATPH, 31-32) e industrializada pelos campos de petróleo, surgindo assim o México como a esperança de uma realidade rural, digna de um *cowboy* americano. Quando o grupo, mais tarde, passa o rio que separa os Estados Unidos do México, mais do que uma fronteira física, o rio é uma fronteira simbólica: a passagem para um mundo desconhecido, mas também a passagem para um mundo adulto de realidades e verdades complexas. McCarthy faz novamente referência a este passado mítico de *cowboys*, quando Blevins comenta que o caminho em que se encontram era usado, por tribos indígenas: “Back in the old’, said Blevins, this’d be the place where Comanches’d lay for you and bushwhack you.” Confrontado com esta informação, Rawlins pergunta-lhe: “What in the putrified doghshit would you know about the old days?’ he said” (ATPH, 59). A verdade, é que nenhum dos três rapazes experienciou verdadeiramente o passado que comentam; vivem-no pelas experiências de outros e tentam emular os comportamentos e costumes de personagens fictícias.¹³

O *cowboy* americano assume-se, para o grupo, como a figura máxima de masculinidade. Para Rawlins e Blevins, é possível que sejam as representações mais próximas de masculinidade que ambos desejam emular; ao contrário de John Grady que teve na figura do avô uma figura de masculinidade que substituiu a presença do pai na sua vida. No entanto, mesmo com a presença do avô, John Grady parece acreditar que o *cowboy*

¹³ “Blevins are you a cowboy? Said Rawlins
I like it.
Everybody likes it” (ATPH, 59-60).

é a única possível representação de uma masculinidade 'autêntica', como Benson explica:

"The lack of strong male models who do not subscribe to a rural hypermasculine code functions as another aspect of rural hypermasculinity afflicting John Grady. The insular nature of rural America exposes John Grady to very few men who do not live up to these destructive male codes [...] His forefathers, including his grandfather who seems to have escaped death only by chance, represent to John Grady 'real men' he can only hope and wish to emulate." (Benson 45)

Quando John e Rawlins chegam ao rancho De La Puríssima de Don Héctor encontram, finalmente, a materialização do lugar idealizado. La Puríssima assume-se como um lugar idílico e pastoril, onde John Grady poderá trabalhar como domador de cavalos selvagens e, simultaneamente, cumprir as fantasias que lhe foram prometidas. O diálogo entre os dois é revelador deste sentimento de concretização de sonho, com Rawlins a perguntar: "How long do you think you'd like to stay here?". E onde John Grady responde-lhe: "About a hundred years" (*ATPH*, 99).¹⁴

É também no rancho De La Puríssima que John Grady encontra, mesmo que brevemente, uma figura paterna, representada por Don Héctor. Para John, Héctor é a figura de poder em que deseja transformar-se: um homem 'rural' e respeitado naquela sociedade, além de ser dono de um rancho. A princípio, Hector parece estabelecer uma relação de respeito com John Grady, devido ao seu talento nato para domar cavalos, mas quando descobre o relacionamento de John com a sua filha, Alejandra, denuncia-o às autoridades mexicanas, como forma de se livrar de John e Rawlins.

É também neste rancho que John Grady se torna mais consciente da hierarquia entre homens e mulheres nas sociedades patriarcais. Um exemplo que corrobora esta informação é a importância de Dueña Alfonso, a tia de Don Hector e tia-avó de Alejandra, na trama narrativa. Dueña Alfonso foi ao longo da sua vida uma personagem que sofreu

¹⁴ Como Andrew Blair Spencer explica: "In McCarthy's novel, this search for new frontiers takes John Grady and Lacey to Mexico, to a ranch where their boyhood fantasies about the West and [...] the American frontier can come true. It is only in this mythical place that these fantasies can become reality." (Benson, 50).

as consequências de uma sociedade patriarcal, lembrando a John Grady que a violência é uma característica comum da sociedade patriarcal mexicana para com as mulheres e que os homens têm menos a perder quando comparado com as mulheres: “There is no forgiveness. For women. A man may loose his honor and regain it again. But a woman [...] She cannot” (*ATPH*, 141). Como diz Dueña Alfonsa, um homem pode perder a sua honra, algo que acontecerá com John Grady quando for capturado e levado Saltillo, mas há a possibilidade de a recuperar ou de uma redenção. Quando são levados pelas autoridades e transferidos para Saltillo, a pessoa que sofre consequências menos severas é o próprio John Grady, Blevins acaba por ser executado pelo capitão mexicano e Rawlins é violado e esfaqueado durante a sua estadia.

Na prisão, John Grady e Rawlins são confrontados com a figura de maior poder naquela realidade: o capitão mexicano. McCarthy apresenta o capitão como uma figura antagónica ao duo e aos seus ideais, para representar a dicotomia entre a experiência e a inocência ou o idealismo e a realidade crua. Mesmo possuidor de um certo código de valores, apresenta-se como uma distorção dos códigos de John Grady, repleto de códigos absolutos de verdade e de masculinidade, como observamos no seguinte excerto: “Because the truth is always plain. You see. A man cannot go out to do something and then he go back. Why he go back? Because he change his mind? A man does not change his mind” (*ATPH*, 186). A prisão de Saltillo assume-se como um lugar exclusivamente masculina e de absoluta violência onde “in an egalitarian absolute every man was judged by a single standard and that was his readiness to kill” (*ATPH*, 187). Tal como já foi referido, tanto John Grady como Rawlins, para conquistar algum tipo de respeito em Saltillo, passam os primeiros dias a lutar. John Grady incentiva Rawlins a fazê-lo nos seguintes termos: “You listen to me’ he said. ‘Dont you let em think they aint goin to have to. You hear me? I intend to make em kill me. I wont take nothin less. They either got to kill us or let us be. There aint no middle ground” (*ATPH*, 187).

Podemos afirmar que a prisão no romance de McCarthy representa, representa o autoritarismo social alicerçado no culto de uma masculinidade hegemónica. Connell defende que esta hegemonia só se forma graças a ideais culturais e ao poder institucionalizado: “Hegemony is likely to establish only if there is some correspondence

between cultural ideal and institutional power, collective if not individual”; por isso, acrescenta a autora, “It is the successful claim of authority, more than direct violence, that is the mark of hegemony (though violence often underpins or supports authority)” (Connell, 77). Connell defende, portanto, que através do autoritarismo, aliado a uma violência enraizada, a hegemonia consegue prosperar em qualquer ambiente. Desta forma, McCarthy cria na prisão de Saltillo, um ambiente autoritário, profundamente masculino, onde a violência se assume como uma característica comum:

“What do you want to know? he said.

Only what the world wants to know.

What does the world want to know.

The world wants to know if you have cojones. If you are brave.

[...] Then it can decide your price, he said.” (ATPH, 198)

Neste diálogo, podemos perceber que na prisão a masculinidade é afirmada através de um ato de violência. O ato de violência comprova-se, mais tarde na narrativa, com a morte do *cuchillero* às mãos de John Grady. A sua morte representa o rito de passagem da adolescência para a vida adulta, como Kimmel observa: “Violence is often the single most evident marker of manhood” (215). O episódio marca, acima tudo, a queda do protagonista de McCarthy num mundo de violência e brutalidade: “He half wondered if he were not dead and in his despair he felt well up in him a surge of sorrow like a child beginning to cry but it brought with it such pain that he stopped it cold and began at once his new life and the living of it breath to breath.” (ATPH, 208).¹⁵

Depois de ser libertado da prisão, John Grady é atormentado pelo ato que cometeu e decide ir à procura de Alejandra para tentar convencê-la a fugir com ele para os Estados Unidos, mas sem sucesso. Todavia, antes de regressar, decide voltar ao México e fazer um último gesto heroico, na sua perspetiva, isto é, recuperar os cavalos confiscados pelo capitão: “He looked toward the darkness in west. The hell with it, he said. I aint leaving my horse down here” (ATPH, 263). Para John Grady, o Oeste já não é tão promissor como

¹⁵ Na solitária, John Grady recorda-se da violência que o pai passou durante a Segunda Guerra Mundial, traçando um paralelo os dois que para sobreviverem tiveram de cometer violência: “He thought of his father in Goshee. He knew that terrible things had been done to him there and he had always believed that he did not want to know about it but he did want to know. would ever know” (ATPH, 210).

parecia no início, está agora corrompido por memórias de violência, mas decide recuperar os cavalos num último gesto de heroísmo, em busca de algum tipo de redenção, mesmo que este ato leve à sua morte.

Lydia Cooper explica que, mesmo que John Grady tenha falhado várias vezes ao longo do romance, é o reconhecimento destes falhanços que permite John Grady maturar as suas perspetivas e agir sobre o mundo à sua volta:

“If his actions depict him as a failed hero, his internal responses indicate a quite different trajectory: as John Grady’s external failures increase, his internal recognition of those failures suggests that he may mature from a callow boy to a morally responsible man [...] It may be impossible to fully redeem oneself, but the intention to do so- the will and the courage to act morally despite external failures- counts for something.” (Cooper, 80)

De regresso ao México, John Grady consegue encontrar o capitão, recuperar o seu cavalo, assim como o de Rawlins e Blevins, além de fazer o capitão mexicano refém durante vários dias (*ATPH*, 279). Owens defende a ideia de que tanto John Grady como o capitão mexicano são faces de uma mesma moeda, residindo a diferença apenas na motivação por detrás das suas ações: “The difference between the two [...] is purely one of motives. The hero acts according to the ideals of love and beauty, while the villain seeks self-gratification in the perverse sadistic need to dominate” (Owens, 88). John Grady acaba por não matar o capitão reforçando o seu estatuto heróico no romance. Aqui John Grady reforça o seu estatuto heroico no romance, acabando por entregar o destino do capitão aos “men of the country”, mas inviabiliza a possibilidade de uma vingança e de fazer o capitão pagar pelos seus crimes. No entanto, como Cooper menciona, é através dos seus erros que John Grady matura o seu pensamento e visão do mundo.

Resta-lhe voltar aos Estados Unidos, onde é confrontado, novamente, com o poder institucionalizado, personificado na figura do juiz. Todavia, contrariamente ao capitão mexicano que representava uma forma abusiva do poder masculino, o juiz americano representa quase que uma figura paternal para John Grady, apresentando-se como alguém paciente e justo durante todo o julgamento e mesmo quando John decide visitá-lo em sua casa, mais tarde. No entanto, a dicotomia do poder entre os dois países não

apaga a característica comum que ambos possuem: a presença de homens como figuras de poder. Assim como a prisão de Saltillo, o julgamento representa, novamente, para John Grady a entrada no mundo masculino, mas agora do ponto de vista judicial. A forma de John provar a sua inocência no julgamento e mostrar a veracidade da sua narrativa, é mostrar as feridas do tiroteio pelo qual passou para resgatar os cavalos (ATPH, 296). Neste momento, McCarthy parece resgatar a frase que Dueña Alfonsa disse a John no rancho De La Purissima: “Scars have the strange power to remind us that our past is real” (ATPH, 139). Inocentado no seu julgamento, John Grady encontra-se com o juiz e em busca de algum tipo de redenção para os seus atos, confessa que matou o *cuchillero* em Saltillo mas que o juiz rapidamente coloca esta ação como autodefesa, completamente justificada. A conversa com o juiz faz John Grady perceber, através da figura de autoridade, que muitas das escolhas que fez não foram as mais acertadas.

É então que John Grady percebe que não é a figura heroica que almejava ser¹⁶ mas antes um adolescente que, por circunstâncias do destino foi levado a tomar decisões que o levaram por caminhos violentos, mas que maturaram a sua percepção da realidade e moldaram a sua identidade. O último encontro de John Grady e Rawlins é marcado pela experiência que ambos passaram no México e pela reflexão sobre o que o futuro lhes poderá reservar. É neste encontro que John Grady finalmente aceita que não há espaço para homens como ele nos Estados Unidos:

“I think I’m going to move on.

This is still a good country.

Yeah. I know it is. But it aint my country.” (ATPH, 307)

No fim do romance, o herói de McCarthy é completamente distinto daquele que foi apresentado: um rapaz marcado pela violência da jornada, moldado pelos seus fracassos, mas que amadureceu as suas percepções da realidade e que desfez as idealizações que cultivara, em relação até à conceção de masculinidade. Quando comparamos *All the Pretty Horses* com as convenções do género identificado por Cawelti são vários os pontos que coincidem: o herói que, depois de ser forçado a matar, não consegue manter um quotidiano dentro da sociedade que ocupava, optando pelo

¹⁶ “It just bothered me that you might think I was something special. I aint.” (ATPH, 300).

isolamento e por uma certa ‘peregrinação’ rumo ao desconhecido. John Grady parte em direção a este desconhecido, com o intuito de manter a identidade que defendeu ao longo do romance, mas, ao contrário do que acontece em grande parte dos *Westerns*, o final não é catarticamente recompensador; é antes incerto quanto ao futuro do protagonista de McCarthy: “Passed and paled into the darkening land, the world to come” (*ATPH*, 310). Embora seja um homem traumatizado pelo que aconteceu, John Grady é, ainda assim, um homem mais sagaz e inteligente do que quando começou, as experiências do mundo tornaram-no um homem capaz de compreender como o mundo se organiza, mesmo que de uma forma extremamente violenta e traumática.

Já a demanda identitária de Phil Burbank é bastante diferente da de John Grady. Phil, serve-se de um mecanismo de defesa para mascarar as inseguranças que possui em relação à sua masculinidade. Assumindo-se como um agressor, Phil procura não se tornar uma vítima da sociedade patriarcal em que se insere, cultivando uma masculinidade hegemônica, mas os segredos que guarda transformam-no numa vítima, mesmo assim. Este culto de uma masculinidade hegemônica em Phil deve-se, em grande medida, à ligação com Bronco Henry, o seu mentor.

Bronco Henry serve como um resgate, por parte de Phil, de um passado romantizado, mas também de uma masculinidade e valores masculinos que se perderam, como podemos observar pelo seguinte excerto: “Bronco Henry wasn’t older then than he and George were now- not much older, to tell the truth, than the young fellows with them today, dressed up in their fancy duds. They didn’t know who the hell they were any more, the young fellows [...]” (*TPD*, 13).

Assim como o avô de John Grady é quem transmite o amor pelos cavalos a John é Bronco Henry quem transmite valores e ensinamentos que Phil coloca em prática ao longo da narrativa. Tanto o avô de John Grady como Bronco Henry são modelos de masculinidade para os respectivos protagonistas, representando o que Robert Brannon chama “a impressão digital da masculinidade”: “No Sissy Stuff, The Big Wheel, The Sturdy Oak and Give ‘em Hell” (*apud* Connell, 70).

Em *The Power of the Dog*, Savage introduz como contraponto a personagem de Peter Gordon, apresentando-o como alguém que não se encaixa nessa impressão digital da

masculinidade. Filho do médico John Gordon, Peter é descrito como alguém doente e bastante frágil: “Peter suffered not only the gamut of childhood diseases but also a myriad of chills and fevers that sapped his strength and left his arms and legs nothing but the merest crust of bone around the vulnerable marrow” (*TPD*, 27). Condicionado pela sua saúde, Peter é ostracizado em diversos contextos incluindo na escola: “At school Peter (was) hazed, taunted and named a sissy - the hiss of the world was everywhere” (*TPD*, 30). Por outro lado, podemos também ler Peter como um ‘anti-cowboy’, devido à sua educação formal, mas também pela forma como usa as mãos para tarefas bem diferentes das executadas pelos *cowboys*: “My son has a surgeon’s hands, very clever hands. He’ll take crepe paper and twist it and make it into artificial flowers. [...]” (*TPD*, 36). É interessante observar como Savage associa, primeiramente, à personagem de Peter o elemento das flores, elemento associado ao feminino, o que leva Phil a insultar Peter¹⁷ e, por consequência Johnny:

“It means you’re a horse’s ass. And for that matter, so is your sissy of a son.”

[...] ‘My son is not a sissy.’

‘The boys around here say so.’

‘Because he reads. Because he thinks.’

‘Because he makes paper posies. Because he don’t know a foul ball from a fly.’

‘You can’t call my son a sissy!’ because the rancher could and the rancher did and did [...]” (*TPD*, 37)

Phil foi, em larga medida, responsável por levar Johnny Gordon ao alcoolismo e ao seu eventual suicídio. Desonrado e humilhado, Johnny sente-se ferido na sua masculinidade, projetando essa desonra na necessidade de reforçar a masculinidade de Peter:

“If you are a good fighter, you can knock down anybody who tears your shirt and knocks you against the wall and says your son- says your son is a sissy.’ [...] ‘You see, what a humiliation. [...] What a terrible, terrible humiliation. For a boy.’

¹⁷ É interessante ver o paralelo que Savage faz entre o uso das mãos de Peter (para fazer as suas flores de papel) e as mãos de Phil no início do romance (que as usa para castrar o gado.).

‘Humiliation?’ Rose said. ‘For the boy or for you? [...]’ (TPD, 39)

Tal como McCarthy em *All the Pretty Horses*, Savage mostra como as representações de masculinidade tendem a gerar ciclos viciosos, tornando-se, conseqüentemente, ciclos de autodestruição ou de violência sobre outros. No entanto, antes do seu suicídio, na última conversa que Johnny tem com Peter é do seu amor que lhe fala:

“[...] I guess it’s funny that it’s so hard for a father to speak. Maybe my own father found so. Maybe that’s why he never did. But I’m going to say just once what I mean. And what I mean to say, Peter, is that- I love you.’

Peter was silent then, and fixed his enormous eyes, eyes that seemed to reflect the entire room, the entire world, on his father. [...] Johnny was about to turn away when Peter spoke. ‘Father,’ he said, ‘I love you, too.’” (TPD, 42)

Neste pequeno diálogo, tal como no romance de McCarthy, a demonstração de afetos masculinos parece ser algo totalmente inadequado e visto como algo pouco masculino. Conseqüentemente, Johnny, ao revelar uma fragilidade emocional ao seu filho, está a assumir uma quebra com os valores da masculinidade dominante. Depois dessa demonstração de afeto, o pai de Peter dá-lhe dois conselhos muito importantes: nunca se importar com o que os outros dizem sobre ele e ser, acima de tudo, um homem gentil. No entanto, na perspectiva de Johnny, ser gentil é ser alguém que remove obstáculos para aqueles que ama, protegendo-os, dessa forma:

“[...] You must be kind, you must be kind. I think the man you will become could hurt people, terribly, because you’re strong. Do you understand kindness Peter?’

‘I’m not sure whether I do, father.’

‘Well, then. To be kind is to try to remove obstacles in the way of those who love or need you.’” (TPD, 43)

É interessante observar que a definição de gentileza para Johnny, envolve uma certa violência. Peter só irá usar estes ensinamentos quando for visitar Rose ao rancho dos Burbank, confrontado com a situação da mãe. Por comportar-se de forma diferente dos restantes homens do rancho, Peter é visto como um corpo que perturba os papéis de gênero e, por conseguinte, a ordem masculina:

“Phil had told the men about the boy, how he shut himself in his room with his books and pictures, how the boys in Beech had jeered at him as one who didn’t know a fly from a foul ball, how the boy made and arranged paper flowers, and the men doubtless resented [...] this little monster not boy and not girl, this son of a two-bit sawbones who now rode in a Burbank wagon simply because his maw had a pretty face.” (TPD, 215)

No entanto, apesar de o tentarem rebaixar, Peter resiste estoicamente aos insultos, algo que, como já vimos, capta a atenção de Phil e capta também algum respeito por parte dos trabalhadores do rancho, quase como se os insultos fossem um certo teste de masculinidade para de Peter.

Kimmel, afirma, de resto, que esta esta noção de teste à masculinidade atravessa toda a sociedade americana:

“Exclusion and escape have been the dominant methods American men have used to keep their fears of humiliation at bay. The fear of emasculation by other men, of being humiliated, of being seen as sissy. [...] Masculinity has become a relentless test by which we prove to other men, to women, and ultimately to ourselves, that we have successfully mastered the part.” (Kimmel, 219)

Phil tenta, assim, transmitir a Peter, a transmissão de o conhecimento que ele próprio recebeu para torná-lo um ‘verdadeiro’ homem: “Don’t ever let your maw make a sissy of you. There were real men in those days” (TPD, 224). Existe neste conselho de Phil uma tentativa de forçar o desapego de Peter à feminilidade, abandonando, desde logo, a relação que tem com a mãe e abraçando uma identidade mais masculina seguindo os padrões normativos de Phil e de uma cultura eminentemente patriarcal. Como lembra Connell:

“Patriarchal culture has a simple interpretation of gay men: they lack masculinity. The idea is expressed in a extraordinary variety of ways ... The interpretation is obviously linked to the assumption our culture generally makes about the mystery of sexuality, that opposites attract. If someone is attracted to the masculine, then that person must be feminine - if not in the body, then somehow in the mind.” (Connell, 143)

Ao estabelecer uma relação com Peter, Phil assume, na sua perspectiva, uma relação de professor, mas também, de certa maneira, uma relação sexual.¹⁸ Quando Peter oferece a Phil o couro contaminado e é questionado por ele, Peter responde-lhe que queria ser como ele. Phil associa esta ligação com Peter às memórias com Bronco Henry. Ao sentir o toque da mão de Peter, Phil recorda-se de Bronco Henry bem como da sua morte, evento que Phil testemunhou, e é forçado a confrontar a possibilidade da sua homossexualidade, como observamos no seguinte excerto:

“The boy wanted to become him, to merge with him as Phil had only once before wanted to become one with someone, and that one was gone, trampled to death while Phil [...] watched from the top rail of the bronc corral. [...] Phil had almost forgot what the touch of a hand will do, and his heart counted the seconds that Peter’s was on him and rejoiced at the quality of the pressure.” (*TPD*, 250)

Com a morte de Bronco Henry, Phil foi forçado a mascarar a sua dor sob um disfarce social para não ser ostracizado e considerado um pária daquela sociedade. Proulx defende, no posfácio do romance, que Phil ao ser confrontado com a ideia da sua própria homossexualidade teve que adaptar a sua identidade a uma figura extremamente masculina e homofóbica para conseguir escapar à possibilidade de ser considerado um homossexual na realidade em que habitava:

“The major key to Phil’s complex personality is [...] that in wanting to touch and have Bronco Henry, he was forced to recognize and confront [...] his own homosexuality. [...] Something that in the cowboy world he inhabited was terrible and unspeakably vile. Following the code of the west, he remade himself as a manly, homophobic rancher. No one could mistake rough, stinking Phil for a sissy.” (*apud* Proulx, 277)

É neste momento com Peter que Phil coloca a possibilidade do jovem rapaz esconder também a sua homossexualidade, recordando-se dos momentos em que Peter o viu a tomar banho nu no riacho. É neste momento do romance que Phil toca Peter no ombro de maneira afetiva, ato que tinha tido, mas que prometera a si mesmo nunca mais

¹⁸ Assim como na relação de Bronco Henry, também a de Phil com Peter é permeada como um forte sentido sexual, onde a corda que Phil esta a produzir para ele representa não apenas o elo de ligação entre ambos, mas também representa um símbolo sexual de controlo.

repetir, provavelmente com Bronco Henry, como vemos pelo seguinte excerto: “He slid his long arm about the boy’s shoulder. Once before that day, he’d been tempted, and desisted, because he’d always sworn out of that old loyalty never again to make that move” (*TPD*, 251). Após tocar o ombro de Peter, Phil promete-lhe terminar os trabalhos na corda contaminando-se com o antraz. Com o funeral de Phil, Peter consegue alcançar o que tanto almejava: libertar a sua mãe do controlo de Phil e neutralizá-lo de vez, sendo Phil entendido como um obstáculo a ser destruído, tal como Johnny tinha mencionado na última conversa que tiveram antes da sua morte.

É interessante observar que Johnny, embora tenha sido considerado como um homem ‘pouco’ masculino, serviu a Peter na sua vingança graças aos livros de medicina que deixou ao filho: “She was delivered now - thanks to his father’s sacrifice, and to the sacrifice he himself had found [...] possible to make from a knowledge got from his father’s big black books. The dog was dead” (*TPD*, 263).

Reforça-se assim a importância da passagem bíblica colocada no início do romance: “Deliver my soul from the sword/ My darling from the power of the dog”. Ao considerar Phil como este ‘cão’ ou esta força autoritária e maligna que devia ser derrotada, Peter usa não apenas a sua inteligência, mas também a sua destreza manual cirúrgica para libertar todos da sua influência, e especialmente Rose e George, o próprio irmão de Phil, que sofria constantes humilhações às suas mãos.

É interessante observar que Savage subverte, nesta última secção do romance, a dicotomia entre masculinidades: embora Phil fosse considerado um virtuoso exemplo de masculinidade naquela sociedade, era, na verdade, atormentado pelo trauma da morte de Bronco Henry, sendo forçado a esconder a sua homossexualidade (para não se tornar uma vítima) sob a fachada de um *cowboy* extremamente masculino e homofóbico. Mas é essa fachada que leva, em última análise, à sua própria morte. Por outro lado, Peter, considerado por todos um homem frágil, é aquele que consegue derrotar Phil, graças à sua inteligência e sagacidade, mostrando a força masculina pode ter várias formas.

Capítulo III: Deus(es) da Carnificina: A violência nos imaginários McCarthiano e Savageniano

3.1. A violência como arma autodestrutiva

These violent delights have violent ends.

William Shakespeare, *Romeo and Juliet*

A violência, enquanto tema literário, permeia a literatura desde os seus primórdios até aos géneros da atualidade. Nos *westerns*, a violência é um elemento tão característico que Lee Clark Mitchell desenvolve a ideia de que a violência é um organismo vivo capaz de moldar as personagens masculinas para se destacarem enquanto figuras de poder, sendo que onde os seus atos corroboram a evidência desse mesmo poder e identidade:

“Scenes of violence are highlighted in other genres fully as much as in Westerns, but not primarily to provide the hero with conditions of self-definition. In the Western, [...] this celebration of violence confirms it as a masculine emotional prerogative [...] The shoot-outs, brawls, and scenes of horse taming, the shots of ‘riding herd’ as well as assorted Indians chases: each compels a man to exhibit broad shoulders and narrow waist, allowing us again to gaze at masculinity in action.” (Mitchell, 169)

É impossível desassociarmos completamente a relação simbiótica entre a masculinidade e a violência dentro do *western*, sendo elementos demasiado intrínsecos para serem totalmente separados. No entanto, a violência nos imaginários de McCarthy e Savage pode ser abordada segundo três ângulos: como uma arma autodestrutiva, como uma arma para a destruição do outro e como uma arma destruidora do meio. Em *All the Pretty Horses*, McCarthy associa ao seu protagonista um imaginário de constante violência e morte, anterior à sua génese. Embora a morte do avô materno de John Grady acabe por se tornar o combustível inicial para a sua jornada, a presença da morte no quotidiano da família de Cole foi algo que foi sedimentado ao longo de várias gerações, como podemos ler no seguinte excerto:

“His grandfather was the oldest of eight boys and the only one to live past the age of twenty-five. They were drowned, shot, kicked by horses. They perished in fires. They seemed to fear only dying in bed. The last two were killed in Puerto Rico in eighteen ninety-eight [...]” (ATPH, 7)

As personagens em *All the Pretty Horses*, assim como em outros romances de McCarthy, parecem assombradas pelo espectro da violência nos seus quotidianos. John Grady inicia uma jornada de características quixotescas, em busca de um lugar de pertença idealmente pastoril, mas é confrontado com uma realidade violenta que leva à sua queda narrativa para, mais tarde, procurar algum tipo de redenção que nunca se consegue concretizar.

A violência, ligada a um arco narrativo de autodestruição, pode ser entendida de duas formas que se complementam entre si: por um lado, como uma possível forma de corrupção moral e, por outro, como uma metáfora, uma cicatriz traumática que assombra permanentemente aqueles que por ela passam. A violência autodestrutiva enquanto forma de corrupção moral acontece após a morte de Blevins e a transferência de Rawlins e John Grady para a prisão de Saltillo. McCarthy descreve a prisão como um lugar “of some brooding and malignant life slumbering in the darkened cages”¹⁹, um microcosmo de violência e agressividade onde o homem comum é julgado pela sua vontade e prontidão em matar. Como escreve McCarthy: “Underpinning all of it [...] lay a bedrock of depravity and violence where in an egalitarian absolute every man was judged by a single standard and that was his readiness to kill.” (ATPH, 187).

Contra todas as expectativas, John Grady consegue resistir a estas tentativas corruptivas de violência, graças ao apoio de Rawlins que serve de bússola moral e aos sonhos de John que servem como um escape ao mundo de violência da prisão de Saltillo. Quando Rawlins acaba esfaqueado, consequência de uma luta, John Grady vê-se emocional e moralmente isolado dentro da prisão. Grady pede, então, ajuda a Pérez, um chefe do submundo prisional, que o informa do paradeiro de Rawlins e lhe diz que o seu código de valores não será algo duradouro dentro da prisão, explorando as disparidades entre a bondade e maldade humana. Nas palavras de Pérez:

¹⁹. ATPH, 186.

“We know there are qualities to a thing [...] But it cannot be tainted, you see. Or a man. Even a man. There can be in a man some evil. But we don't think it is his own evil. Where did he get it? How did he come to claim it? No. Evil is a true thing in Mexico. It goes about on its own legs. Maybe some day it will come to visit you. Maybe it already has.” (ATPH, 200)

Pérez avisa John Grady que conspiram contra ele, evento que se concretiza e que leva John a matar este prisioneiro. A morte do *cuchillero* representa um ponto extremamente importante para o protagonista de McCarthy pois resulta na quebra parcial dos valores idílicos que mantinha, mas que é forçado a abandonar para sobreviver dentro da prisão de Saltillo. McCarthy coloca bastante peso na morte deste prisioneiro destacando, principalmente, o peso do sangue nas vestimentas de John Grady não apenas como um efeito visual, mas para destacar a consequência desta ação em si próprio e no seu código de honra, sendo este evento a fronteira que separa a realidade complexa da realidade idealizada por John Grady. Outro fator que McCarthy usa para destacar a mudança de personalidade do seu protagonista é a composição das luzes da prisão, elemento que começa por preencher o cenário e, que com a morte do *cuchillero*, vai-se dissipando do lugar até o ato ser descoberto pela luz dos guardas:

“The light from the hall lay in a paling corridor across the yard. Where the men came to the door to watch him it shifted and darkened in the dusk. No one followed him out. [...] The floodlights along the upper walls would come on at any moment. He walked very carefully. [...] The lights would be coming on and the horn would be sounding.” (ATPH, 207)

Podemos ver o impacto da morte do *cuchillero* para John Grady, de duas maneiras distintas: por um lado, a morte do *cuchillero* poderá representar um rito de passagem, a despedida de uma inocência jovial para um mundo brutal e masculinamente violento; por outro, a morte do *cuchillero* representa um apogeu da violência, dentro do romance, um momento decisivo que corrompe os valores de John Grady, levando numa jornada em busca de vingança e, mais tarde, algum tipo de redenção com a conclusão da narrativa. O ensaio “The Changing Landscape of Violence in Cormac McCarthy’s Early Novels and the Border Trilogy” explora a morte do *cuchillero* como uma mudança essencial dentro da narrativa do romance, como Vince Brewton explica:

“Nevertheless, in the context of the plot of *All the Pretty Horses*, the death of the cuchillero begins the hero’s ascent into darkness, out of prison, out of the tentacles of injustice, and toward a resolution of the novel that completes the quest structure, though that completion provides little solace for the hero.” (Brewton, 77)

Depois de sair da prisão, perder o amor de Alejandra e ser abandonado por Rawlins, que voltará para os Estados Unidos, John Grady perdeu tudo o que considerava como adquirido ao longo da jornada. As marcas da violência tornaram-no alguém completamente irreconhecível: a morte do jovem Jimmy Blevins e a morte do *cuchillero*, moldaram o seu código heroico e a sua perspetiva sobre o mundo. Mesmo mostrando-se resiliente, a violência da prisão deixa as suas marcas em John Grady Cole, e McCarthy serve-se das cicatrizes e hematomas para demonstrar a sua mudança narrativa, como observamos pelo seguinte excerto:

“At the end of a week he had the stitches removed from his face, sitting in a common metal chair [...] The surgeon said that the scar would improve in his appearance. Then he put a bandage over it and charged him fifty pesos and told him to come back in five days and he would remove the stitches from his belly.” (ATPH, 223)

Na jornada de regresso ao Texas, a única coisa que resta a John Grady é o caminho da vingança: vingar a morte de Blevins e resgatar os cavalos roubados. Desta forma, John Grady decide vingar-se do capitão mexicano, após sonhar com o fantasma de Blevins. McCarthy serve-se do seu fantasma²⁰ para lembrar a John Grady que a violência que viveu é algo que o acompanhará para sempre e assim nunca se conseguira afastar, totalmente, dos traumas que passou no México. Embora parta numa jornada de vingança contra o capitão, John Grady resgata nesta nova demanda um pouco de si mesmo, da sua inocência e do código de valores que mantinha com o início da jornada, em direção ao México. O diálogo quando o capitão e John Grady se reencontram explora este desejo do protagonista de McCarthy em querer resgatar os cavalos, mas, simultaneamente, o de vingar os males cometidos contra o trio, como observamos no seguinte diálogo:

²⁰. “He thought of Blevins [...] He thought perhaps if he dreamt of him enough he’d go away forever and be dead among his kind and the grass scissored in the wind at his ear and he fell asleep and dreamt of nothing at all.” (ATPH, 231)

"What do you want? he said

I come to get my horse.

[...] I don't have your horse

You better know where he's at

[...] You make bad troubles for you self.

I got troubles you never even heard of . Turn around." (ATPH, 264-265)

Desta forma, a violência torna-se, para John Grady, um meio de atingir a sua vingança. Como referido anteriormente, a violência pode ser vista, no romance de McCarthy, como um organismo quase-vivo capaz de corromper a moralidade e os valores heroicos de pessoas como John Grady Cole. No entanto, este caminho de vingança não é isento de cicatrizes, já que John Grady acaba por ser atingido na perna, resultado do conflito com o capitão mexicano, levando-o a cauterizar a ferida com o tambor do seu revolver. Mesmo ferido e mergulhado neste caminho, John Grady mantém um resquício de fantasias heroicas²¹ como forma de resgatar um pouco de si mesmo, que foi perdido dentro da prisão de Saltillo. No entanto, John Grady não consegue matar o capitão, e concluir a sua vingança, preferindo manter um pouco do seu código de honra e agarrar-se a uma certa inocência que foi perdida, ao invés de mergulhar completamente neste mundo de violência incerto se conseguirá sair novamente. Ao conseguir resgatar os cavalos roubados, John Grady é incapaz, no entanto, de matar o capitão e entrega-o aos 'men of the country' para responder perante a justiça mexicana. Consequentemente, ao ser-lhe tirada a possibilidade de uma vingança resta a John Grady apenas uma alternativa: voltar para os Estados Unidos.

De regresso aos Estados Unidos, John Grady é confrontado por um juiz americano, sendo forçado a contar toda a sua jornada e, como forma de provar a veracidade dos seus atos, mostra as feridas que teve de cauterizar com a arma²². De certo modo, McCarthy usa o

²¹. "He told them that Blevins was his brother and he'd taken a bloodoath not to return to his father without the captain's head and he said that if he failed there were more brothers each waiting his turn." (ATPH, 267).

²². "Well there aint no women present so if you wouldnt mind it to be too much of a embarrassment. I'd like for you to show the court the bulletholes in your leg".

juízo de John Grady e as cicatrizes como prova de veracidade para, através de uma confissão, encontrar algum tipo de redenção e expiação para todos os atos que cometeu. Ao mostrar as cicatrizes do que experienciou no México, John Grady é ilibado da sua sentença e a custódia dos cavalos é-lhe devolvida.

Sem alcançar o tipo de redenção que pretendia, John Grady visita a casa do juiz para encontrar algum tipo de perdão aos atos cometidos no México²³, mas sem sucesso. O caminho da violência descontrolada levou John Grady a cometer atos violentos que o afastaram da cultura heroica que cultivou antes de ser preso, levando-o a uma profunda angústia existencial com a conclusão do romance. Este existencialismo acompanha-o no último diálogo entre ele e Rawlins, como observamos:

“What are you goin to do?

Head out.

[...] This is still good country.

Yeah. I know it is. But it aint my country.” (ATPH, 307)

Neste breve diálogo, McCarthy mostra como a percepção que John Grady tinha da realidade e do seu país foi completamente alterada. Se no início do romance, John tentava encontrar um lugar de pertença para viver uma fantasia; na sua conclusão, percebe que todo o seu código de honra que acreditava ser algo que o levaria a alcançar os seus sonhos, foi a principal causa que o levou por um caminho de violência. Fazendo-o perder tudo o que tinha alcançado: o seu lugar de pertença, a sua paixão com Alejandra, Blevins, o seu amigo Blevins e, por fim, a sua percepção mitificada da realidade. Com o fim do romance, John percebe que a possibilidade de uma redenção é algo vazio e sem importância quando comparado com toda a realidade que desconhecia, até então. A descrição do cenário final do romance de McCarthy mostra como John Grady, agora

[...] Yessir, said John Grady. He unbuckled his belt and dropped his trousers to his knees and turned his right leg sideways to the judge.” (ATPH, 296)

²³. “I don’t feel justified.” (ATPH, 298).

um andarilho, terá de enfrentar esta terra desconhecida em busca de um lugar de pertença para uma realidade que não aceita o que ele representa.²⁴

Se, por um lado, temos em *All the Pretty Horses* uma violência explícita e brutal, o romance de Savage é dotado de uma violência silenciosa: não necessariamente gráfica, mas antes voltada para a vertente psicológica e onde apenas, em última instância, atinge uma fisicalidade, de facto. Em *The Power of the Dog*, a figura que assume a violência como uma arma de autodestruição é claramente a personagem de Phil, enquanto uma arma psicológica para a destruição do outro, mas que acaba por destruí-lo, simultaneamente. Este tipo de violência contra o outro, no entanto, será descrito no subponto posterior. A violência usada por Phil é uma das características desta *persona* que criou para mascarar as suas inseguranças e, assim, não se tornar uma vítima da própria sociedade em que se insere, exercendo-a sobre várias pessoas ao longo de todo o romance, como o seu irmão George, Rose e o próprio pai de Peter, Johnny. Neste último caso, Phil recorre ao autoritarismo para humilhar Johnny com o facto de Peter não ser alguém que se enquadra naquela sociedade, humilhando-o também enquanto figura paterna fraca e ‘efemeninada’.²⁵

A humilhação que Johnny sofreu às mãos de Phil leva ao seu eventual suicídio, fazendo com que Rose se torne uma viúva e Peter, orfão. Quando Rose casa com o irmão de Phil, Peter acaba por presenciar todos os abusos e humilhações que a sua mãe sofre na casa dos Burbank. É interessante analisar como Savage faz a presença de Phil ser intimidadora aos olhos de Rose, destacando a doentia dinâmica de poder que Phil exerce sobre ela, como é demonstrado:

“[...] Each morning she worried about the noon meal [...] sick at the thought of sitting with Phil, butt of his silences, his crudities, his scratching himself and snuffling, his talking past her to George. How he pulled his chair out and stepped over it had become an obsession [...] Why, there *was* no end of it, to the thrilling pain that would send her again

²⁴. [...] Rider and horse passed on and their long shadows passed in tandem like the shadow of a single being. Passed and paled into the darkening land, the world to come.” (*ATPH*, 310)

²⁵. “It means you’re a horse’s ass. And for that matter, so is your sissy son. [...] Because he makes paper posies. Because he don’t know a foul ball from a fly.” (*TPD*, 37).

to the buffet, wondering how to replace the whiskey it was so difficult to come by.” (*TPD*, 197-198)

Este autoritarismo de Phil sobre Rose fá-la afundar-se em vícios cada vez mais autodestrutivos para conseguir escapar aos tormentos do cunhado, algo que forçará Peter a intervir como força externa necessária para livrar a mãe do poder de Phil²⁶. Desta forma, podemos dizer que a violência que Phil exerce sobre os outros acaba por representar, sumariamente, a sua própria arma de destruição. O início da sua queda ocorre quando presencia a resiliência de Peter aos escárnios dos homens do rancho. Ao perceber isto, Phil percebe que ao dar guarida a Peter, Phil acabaria por isolar completamente Rose e fazê-la autodestruir-se por completo.²⁷ Embora haja uma tentativa de aproximação de Phil, não existe afetividade para como Peter, que é visto como uma ferramenta para um propósito específico, um estranho naquela realidade.²⁸

Ao aproximar-se do rapaz, Phil, inconscientemente, põe em marcha o plano de vingança de Peter e, simultaneamente, a sua própria autodestruição, levando-o a contaminar couro com antraz, como forma de vingar a sua mãe pelos maus-tratos infligidos por Phil. Consequentemente, Phil acaba por morrer contaminado pelo antraz, devido a uma ferida recente na mão, consequência de não usar luvas, algo que Savage menciona várias vezes, por ser algo que o próprio considerava ser ‘pouco masculino’²⁹, sendo esse o motivo que leva à sua morte. Em suma, Phil que, ao longo da narrativa de Savage, é encarado como uma figura autoritária morre pelo poder que usava sobre os outros. Ao cegar-se pelo próprio orgulho, Phil é morto pela figura que supostamente seria a menos agressiva de todo o romance. Aqui a violência não é apenas uma arma capaz de destruir aqueles que a incorporam, ela também é capaz de destruir todos aqueles que estão em volta.

²⁶. “She knew he was a great deal more than a human being, or a great deal less; no human speech would move him [...] His glance, his eyes, his power [...]” (*TPD*, 199)

²⁷. *TPD*, 216

²⁸ “He’s a peculiar one, Phil thought. Yes, sir. No, sir. Inhuman kid. Talked like a Victrola record.” (*TPD*, 218).

²⁹. “Only his hands aged, and they only because of the baffling pride he took in going gloveless.” (*TPD*, 241).

3.2. A violência como arma para a destruição do outro

*Kill or be killed, eat or be eaten, was the law; and this
mandate, down out of the depths of Time, he obeyed.*

Jack London, *The Call of the Wild*

Em *The Call of the Wild*, Jack London apresenta ao leitor a realidade do Yukon e de como a violência consegue, simultaneamente, ser algo que molda o indivíduo através da sua presença, mas que acaba por se tornar uma poderosa arma de destruição. Tanto o romance de Savage como o de McCarthy exploram esta ideia da violência como uma arma para a destruição do outro e de como essa violência molda as personagens e as afeta ao longo dos seus arcos narrativos.

Em *All the Pretty Horses*, a violência acompanha o desenvolvimento das personagens, ao longo de toda a narrativa. Steven Frye analisa, em *Understanding Cormac McCarthy*, como esta violência em *All the Pretty Horses* está presente, desde os momentos mais simples até aos mais extremos, para mostrar como a sua queda pela violência é algo que McCarthy demonstra não apenas como recorrente, mas necessário ao seu desenvolvimento.³⁰ Desta forma, a violência contra o outro semeia duas possíveis interpretações: primeiramente, a violência do outro surge como algo que romantiza o passado e seduz as personagens com as suas fantasias de poder e, em segundo lugar, esta violência é um fator de mudança necessária as personagens lidarem com eventos traumáticos de muita violência. No caso desta última, existem duas personagens que são profundamente afetadas pela violência do romance e que mudam após presenciar estes eventos violentos, no caso: o protagonista John Grady Cole e Dueña Alfonsa.

A violência enquanto forma de sedução serve John Grady recorda-se do passado mítico dos indígenas, ao passear por um antigo trilho. Ao recordar-se dessa época imemorial, John é invadido por imagens que lhe aparecem como que provenientes de um sonho “where painted ponies and the riders of that lost nation came down out of the north

³⁰. Frye, 10

chalked and [...] all of them pledged in blood and redeemable in blood only.”³¹ Existe na descrição do narrador esta romantização de um tempo violento como algo místico e de origens primordiais. Para John Grady, estas imagens do passado seduzem-no de tal forma que há uma tentativa, da sua parte, em resgatar estes valores do passado e trazê-los para a contemporaneidade. Podemos, inclusive, afirmar que John Grady vê, neste passado, uma forma de alcançar a possibilidade de controlo que não possui, no seu quotidiano. A proximidade de John Grady por cavalos é também uma tentativa do próprio de assemelhar-se com a relação dos indígenas com as suas montarias³², onde McCarthy mostra como o sangue pode, simultaneamente, ser o pulsar da própria vida no corpo de um ser humano, mas também é aquilo que é derramado após um ato violento.

As imagens que John Grady formula servem também como algo familiar na sua realidade em mudança, onde crenças em códigos de honra são vistas como algo arcaico. A violência é algo constantemente presente na sua realidade, sendo uma característica que está presente na história dos seus antepassados³³ e John representa o último elemento vivo de uma família de rancheiros texanos, cultura essa que pretende manter viva a todo o custo. Quando a promessa de uma identidade lhe é negada, simbolizada pela perda do rancho para a mãe após a morte do avô, John Grady refugia-se na memória do passado como uma forma de conseguir algum tipo de controlo.

Depois da morte do avô, o seu único elo vivo de ligação ao passado, John Grady precisa de encontrar este passado mítico num outro lugar, mais precisamente no México. Esta perda de valores e a extinção de determinadas culturas numa realidade em mudança é um tema recorrente ao longo do romance como na última conversa de John Grady com o seu pai, antes do início da sua jornada para o México: “The last thing his father said was that the country would never be the same. People don’t feel safe no more, he said. We’re like the Comanches was two hundred years ago. We don’t know what’s goin to show up here come daylight. We don’t even know what color they’ll be.” (*ATPH*, 26).

³¹. *ATPH*, 5

³². “What he loved in horses was what he loved in men, the blood and the heat of the blood that ran them.” (*ATPH*, 6)

³³. Refiro-me a descrição da árvore genealógica dos Grady e a vida do avô e dos seus irmãos (*ATPH*, 7).

A violência, no romance de McCarthy, caracteriza-se principalmente pela sua predominância cíclica, algo independente do grupo étnico ou das crenças socioculturais. A violência é nos apresentada, em *All the Pretty Horses*, como um organismo quase que vivo e que irá acompanhar toda a jornada de John Grady, desde o seu auge à sua queda até a eventual possibilidade de uma redenção. O início da jornada para o México liga-se a esta segunda interpretação da violência, que carrega a mudança para as personagens e os seus arcos narrativos, especialmente John Grady. Munido pela romantização de um ideal, John é atraído pela fronteira do desconhecido que acredita ser o México, acompanhado pelo amigo Lacey Rawlins e o jovem Jimmy Blevins, que mais tarde reencontrará o duo. Quando John e Rawlins chegam à Hacienda de La Puríssima de Don Hector, a violência nunca os abandona verdadeiramente. Ao invés disso, a violência anuncia-se nas várias referências, sendo que a principal, e a que serve de ligação com Dueña Alfonsa, é a Guerra Revolucionária Mexicana. A presença do conflito surge como um fantasma recorrente no romance de McCarthy, desde o momento em que o duo chega a La Puríssima. Há mesmo várias personagens que carregam os traumas da revolução como é o caso de Luís, um funcionário de Don Hector, que conta aos jovens as suas experiências do conflito e as consequências que a revolta deixou no país:

“Luis told them tales of the country and the people who lived in it and the people who died and how they died [...] he and his father and his two brothers had fought in the cavalry and his father and [...] brothers had died. [...] He said that war had destroyed the country and that men believed the cure for war is war as the curandero prescribes the serpent’s flesh for its bite.” (ATPH, 114)

A perspetiva de Luís sobre a guerra dá ao leitor uma interessante perspetiva do conflito: a dos soldados que lutaram no conflito e tudo pelo que passaram e perderam. Mais tarde na narrativa, McCarthy dá-nos também a perspetiva dos intelectuais sobre a guerra através de Dueña Alfonsa e a sua ligação com os líderes revolucionários. Brewton, em “The Changing Landscape of Violence in Cormac McCarthy’s Early Novels and Border Trilogy”, analisa como McCarthy utiliza o conflito do México para estabelecer não apenas um tom dramático como também implementar uma mudança na forma como retratava através da estética, a violência. Desta forma, McCarthy reforça, no romance, como a

violência é algo cíclico e constantemente presente não apenas neste, mas também nos restantes volumes da trilogia movendo a narrativa e as decisões das personagens:

“The transformation of McCarthy’s aesthetic of violence takes shape as a movement from the serial event to the symbolic drama: the former representing conflicts always contingent and soon to be superseded by fresh eruptions of violence; in the latter, a central act of violence is the single event itself toward which the narrative proceeds and which regularly contains the work’s larger thematic conflict if not in every case their resolution.” (Brewton, 64)

Assim, os atos de violência marcam e movem toda a narrativa de McCarthy. Um exemplo primoroso desta mudança narrativa no romance é quando John Grady e Rawlins são levados para a prisão em Saltillo e condenados por crimes que não cometeram, consequência da associação errônea com Blevins que assassinou um homem por causa de um cavalo. O crime de Blevins afeta o trio de diferentes formas: o próprio Blevins é executado, Rawlins é violado e esfaqueado na prisão e John Grady mata um prisioneiro em autodefesa. No livro *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*, Cant defende que os crimes de Blevins formam um ponto de rutura na maneira com que John Grady faz a sua construção de mundo, sendo que é a partir da morte de Blevins que a violência invade completamente a narrativa do romance.³⁴ Ao serem transferidos para Saltillo, John e Rawlins são expostos a um microcosmo de violência, onde cada homem é reduzido à essência mais brutal e onde cada um é julgado pela sua prontidão em matar.³⁵ Embora o duo possua um código de honra, terão de se tornar partidários desta violência sistemática se quiserem sobreviver. A violência passa, então, a dominar todo o seu quotidiano já nos primeiros dias da dupla na prisão.³⁶

O ambiente da prisão, por mais brutal e violento que seja, serve a narrativa em duas instâncias, sendo elas: transpor a ideia de um mundo num paradigma de mudança, baseado nas regras da violência e da brutalidade; e como este ambiente é um rito de

³⁴. “Blevins ‘mindless violence’ results in his own death and the ruin of the two companions [...] They suffer the degraded hell of the prison at Saltillo. Rawlins is probably raped by the Mexican captain; he and John Grady have to fight to survive the daily conflicts with the other prisoners.” (Cant, 189-90)

³⁵. *ATPH*, 187

³⁶. “They spent the whole first day fighting and when they were finally shut up in their cell at night they were [...] exhausted and Rawlins’ nose was broken [...] They slept and in the morning it all began again.” (*ATPH*, 187)

passagem violento para John Grady, uma transição da adolescência para a idade adulta. No primeiro ponto, a prisão serve para estabelecer a ideia de um mundo que está na fronteira da mudança, governado pela lei do mais forte, e tudo o que John Grady defende como códigos de honra são vistos como inutilidades, neste novo mundo. A prisão forçá-lo-á a levar os seus códigos até ao limite, inclusive quebrá-los se quiser para sobreviver. Frye explora a ideia da prisão como uma força que quebra a inocência daqueles que lá habitam como defende:

“John Grady Cole and Lacey Rawlins find themselves imprisoned in Saltillo, where they must survive amid the violence and savagery that reign beneath a thin veneer of civilization and decorum. In the context of this experience, John Grady comes to manhood as he confronts his own potential for violent action and struggles to make sense of a world defined by love and malevolence, friendship and betrayal, ethics and their antithesis in personal desire.” (Frye, 102)

Como Frye sublinha, a prisão irá tornar-se um local de metamorfose para John Grady, num rito violento de passagem da adolescência à idade adulta, ligando-o ao segundo conceito que mencionei anteriormente. Embora se mantenham resilientes na sua luta, a ética de John Grady será testada quando Rawlins é esfaqueado por um prisioneiro, o que deixará nele sequelas traumáticas profundas. Completamente isolado de Rawlins, John Grady vê-se agora completamente desprovido de todo o apoio que o amigo lhe fornecia. Antes do isolamento de John Grady, Rawlins e ele conhecem um prisioneiro chamado Emílio Perez, uma figura influente na prisão de Saltillo. Quando o incidente acontece, John Grady vai a procura do auxílio de Emílio que o informa do paradeiro de Rawlins e do perigo que John Grady corre se este não for cauteloso. Nas suas conversas com John Grady, Emílio informa-o de que a única maneira de sobreviver, num sítio como o de Saltillo, é quebrando o seu código, e mesmo que resista será apenas uma questão de tempo até, de facto, os quebrar.

Nas suas conversas, Emílio explica como a dicotomia entre o bem e o mal impacta a vida no México, onde cada homem contém dentro de si uma maldade latente à espera de ser libertada, onde o mal surge como um organismo vivo, como explica:

"The Mexican does not believe that a car can be good or evil. If there is evil [...] he knows that to destroy the car is to accomplish nothing. Because he knows where good and evil have their home [...] We know there are qualities to a thing [...] But it cannot be tainted, you see. [...] There can be in a man some evil. But we don't think it is his own evil. Where did he get it? How did he come to claim it? No. Evil is a true thing in Mexico. It goes about on its own legs maybe some day it will come visit you. Maybe it already has." (ATPH, 199-200)

De facto, a única hipótese de John Grady sobreviver na prisão é quebrando o seu código de honra, o que o leva a matar um outro prisioneiro em autodefesa. Na luta entre John Grady e o *cuchillero*, McCarthy mostra como o caminho que John está a trilhar é um permeado pela violência, mas é o único viável para a sua sobrevivência.³⁷ Como referiu no seu ensaio³⁸, Brewton reforça a ideia de que a morte do *cuchillero* às mãos de John Grady, representa uma mudança narrativa e no arco do protagonista de McCarthy. No começo do romance, John Grady que era atraído a uma imagem de poder e a um conceito romantizado da violência é, com a progressão narrativa, forçado a cometê-la para se proteger, abandonando a sua inocência para entender a realidade do mundo a sua volta. Brewton explica que a morte do *cuchillero* marca, assim, o início da queda de John Grady e o seu mergulho num mundo de violência: "Nevertheless, in the context of the plot [...], the death of the cuchillero begins the hero's ascent into darkness, out of prison, out of the tentacles of injustice, and toward a resolution [...] that completes the quest structure, though that completion provides little solace for the hero." (Brewton, 77).

Após ser libertado da prisão, juntamente com Rawlins, John Grady é marcado por um forte sentimento de culpa, pelo que sucedeu dentro da prisão, iniciando uma jornada em busca de algum tipo de expiação pelo que lá aconteceu. Na jornada de regresso ao Texas, a culpa e a lembrança de Jimmy Blevins invadem John Grady, forçando-o a voltar para vingar-se do capitão mexicano, responsável pela morte de Blevins. Neste momento

³⁷. "The *cuchillero* had been hired because he was a man of reputation and it occurred to him that he was going to die in this place [...] He leaned and took hold of John Grady by the hair and forced his head back to cut his throat. As he did so John Grady brought his knife up from the floor and sank it into the cuchillero's heart. He sank it [...] and snapped the handle sideways and broke the blade off in him." (ATPH, 205-206)

³⁸. "The Changing Landscape of Violence in Cormac McCarthy's Early Novels and Border Trilogy".

narrativo, McCarthy usa a morte de Blevins para demonstrar o sentimento de culpa que John Grady sente por não conseguir salvá-lo e o vazio que sente no regresso a casa é substituído por um desejo de vingança que poderá, possivelmente, trazer algum tipo de expiação à culpa que sente pela morte do jovem Blevins³⁹.

Na última secção do romance, a violência em nome da vingança vincula em John Grady, na sua tentativa de vingar a morte de Blevins às mãos do capitão, mas também em Dueña Alfonsa nos traumas da violência cometida durante a Revolução mexicana, que passa a ser a principal testemunha desse período histórico. Contrariamente a Luís, que representava as pessoas comuns que lutaram na guerra, Dueña Alfonsa representa a facção mais abastada, tendo tido uma ligação direta com os líderes revolucionários, os irmãos Madero: Gustavo e Francisco. A sua experiência, durante a revolução, foi marcada pela explicitude da violência, que McCarthy liga ao episódio do linchamento de Gustavo Madero:

“Gustavo was turned over to the mob in the courtyard of the ciudadela. They crowded about him with torches and lanterns. They abused and tormented him, calling him Ojo Parado. When he asked to be spared for the sake of his wife and children they called him a coward. [...] They pushed him and struck him. They burned him. When he begged them again to cease one of them came forward with a pick and pried out his good eye and he staggered away moaning in his darkness and spoke no more.” (ATPH, 243)

Semelhante a John Grady, Dueña Alfonsa foi marcada pela violência que outros cometeram em nome de ideais nobres como a honra e a justiça social. Mas, contrariamente a ele, Dueña Alfonsa carrega os traumas do passado como forma de não esquecer aqueles que morreram e, como testemunhou o vazio e violência que a vingança social trouxe, é capaz de seguir em frente mesmo depois de tudo o que aconteceu. Barclay Owens reforça a ideia de que ideias nobres estão sujeitas a ser acompanhadas por ciclos de violência geralmente caracterizada pela brutalidade.⁴⁰

³⁹. “He thought of Blevins. He thought of his face and eyes when he pressed his last effects upon him. He’d dreamt of him one night in Saltillo and Blevins came to sit beside him and they talked [...] He thought perhaps if he dreamt of him enough he’d go away forever and be dead among his kind and the grass scissored in the wind at his ear and he fell asleep and dreamt of nothing at all.” (ATPH, 230-231).

⁴⁰. “In another example of Mexico’s failed dreams, Dueña Alfonsa gives John Grady her personal account of her tragic history of the Revolution [...] Despite the idealism of the people, the Revolution degenerates

Consequentemente, Dueña Alfonso tornou-se uma pessoa marcada pelos traumas da violência e uma medidora de todas as coisas. Ao contrário de John Grady, que descobriu na sua jornada o caos e brutalidade do mundo, Dueña Alfonso acredita que a existência humana consiste num eterno ciclo violento de ganância, vingança e sonhos destruídos.⁴¹ Para ela, neste mundo brutal, há apenas uma diferença entre as pessoas: aqueles que vivem e aqueles que morrem.

Independente das suas visões sobre o mundo, tanto John Grady como Dueña Alfonso, são atormentados pelos fantasmas daqueles que morreram (John, com a presença de Blevins; e Alfonso pelos fantasmas daqueles que morreram na Revolução). Enquanto Dueña Alfonso percebe que não possui qualquer tipo de controlo sobre o passado, John Grady não consegue deixar para trás os traumas do que passou na prisão de Saltillo, e da violência que lá sofreu. Assim, ao regressar ao Texas, John Grady decide voltar ao México para resgatar os cavalos que foram confiscados, mas também para se vingar do capitão mexicano reforçando a teoria de Dueña Alfonso, sobre ciclos eternos de violência. Vemos claramente esta ideia da violência que retorna, no primeiro quando o capitão e John Grady se reencontram, como McCarthy mostra:

“You make bad troubles for you self.

I got troubles you never even heard of. Turn around.” (ATPH, 265)

No diálogo anterior, vemos como a violência mudou John Grady, quando comparado com o início do romance. É interessante observar como, no romance de McCarthy, a violência corrompe a moralidade e muda a perspectiva de heroísmo de John Grady Cole. No entanto, mesmo mergulhado num profundo desejo de vingança, John Grady continua ligado às suas fantasias heroicas, reduzindo a sua jornada de vingança a apenas uma luta entre o bem e o mal, com o propósito de vingar Blevins e resgatar os cavalos perdidos. John Grady consegue resgatar os cavalos, faz o capitão mexicano de refém e sobrevive a um intenso tiroteio, mas sem conseguir matar o capitão que entrega as autoridades

into another example of Girard's contagion of mindless violence. Dueña Alfonso warns John Grady, 'What is constant in history is greed and foolishness and a love of blood' (239) [...] Those who died in the Revolution became empty sacrifices, meaningless to any real social progress, part of the larger failed dream of the whole Revolution.” (Owens, 90-91)

⁴¹. ATPH, 245.

mexicanas. Ao ser-lhe negada a possibilidade de se vingar e vingar Blevins, John Grady tem como última opção a de voltar ao Texas onde acaba por ter de enfrentar o sistema judicial americano.

Mesmo depois ser ilibado da sentença e, posteriormente, falar com o juiz, John Grady continua a sentir um vazio inerente deixado pela jornada. Podemos afirmar, inclusive, que a demanda é composta de objetivos que não se concretizaram na sua totalidade: resgata os cavalos, mas não consegue devolver o cavalo de Blevins ao respetivo dono; consegue fazer de refém o capitão mexicano, mas não consegue executar plenamente a sua vingança; no julgamento procura algum tipo de expiação para o que fez no México, mas não encontra a redenção que procurava. McCarthy deixa ao seu leitor, em *All the Pretty Horses* e consequentemente os restantes volumes da trilogia, a constante lembrança de que a jornada do herói é incompleta e onde nunca de facto se consegue encontrar um lugar de pertença num mundo em constante mudança, como Vincent Brewton destaca:

“In each volume of the trilogy, McCarthy leaves the hero’s quests either unresolved or settled in failure. Good and evil may be clearly distinct in the Trilogy, but good does not clearly triumph. Although John Grady is not wholly at odds with his world, it is fair to say that he has not found his place in it, nor can be, for his fate in the Trilogy is indissolubly tied to the old order of the range that is inexorably passing away.” (Brewton, 76)

Com a conclusão do romance, John Grady é confrontado com o conceito mais severo da violência contra o outro: a ideia da extinção. Mesmo depois de toda a sua luta de resiliência, John Grady quis manter tradições e valores passados que não se enquadravam dentro da nova realidade americana. Assim, John Grady torna-se um espectro vivo de uma figura do passado que caminha errante pela contemporaneidade, McCarthy demonstra isto em dois momentos específicos: no enterro da Abuela e na conclusão do romance, onde John Grady caminha em direção ao desconhecido. No enterro de Abuela, John Grady está afastado dos restantes durante a cerimónia⁴² para simbolizar não apenas o seu distanciamento da civilização e sociedade americana, mas também o quão isolado ele se encontra das restantes personagens, com a conclusão do

⁴². “He stood across the road holding his hat. No one looked at him,” (ATPH, 308)

romance. Owens compara John Grady a um Adão Americano que prefere viver pelas suas próprias regras e lutar pelo que acredita, ao invés de se submeter às regras impostas pelo mundo à sua volta:

“McCarthy’s protagonists heroically stand firm, maintaining defiant idealism in the face of death. It is part of the ancient warrior’s code of honor to fight with tenacious nobility and determined grace while remaining true to his cause [...] The American Adam holds fast to his original desire, refusing to relent or submit. The forces arrayed against him are like a fire that tempers the steel of his will, forging it into a weapon. A defiant Adam prefers to fight for the freedom of the wilderness rather than to abide by the rules of Eden.” (Owens, 91-92)

Após o enterro de Abuela, na última página do romance, McCarthy situa John Grady num cenário decadente, caminhando em direção à sua inevitável extinção semelhante a um andarilho sem rumo. Na América contemporânea, a figura do *cowboy* tornou-se uma criatura reduzida a um impulso violento e fadada a um fim trágico. No seu trajeto rumo ao desconhecido, McCarthy coloca no caminho a figura de indígenas, vítimas de uma extinção cultural⁴³, que assim como ele, John Grady torna-se uma figura que caminha em direção a um futuro desconhecido, sem a possibilidade de um lugar de pertença para si e para o que representa; os caminhos da violência concluem-se com a extinção de uma cultura e, por consequência, das suas figuras culturais.

Em *The Power of the Dog*, a violência contra os outros é algo que termina tragicamente para aqueles que a cometem. Phil Burbank, dentro do núcleo principal de personagens, é o maior responsável pelos atos de violência cometidos contra outras personagens, mas não é o único. No início do romance, Savage coloca, em paralelo, a narrativa de Peter Gordon e a sua relação com o pai. Há, ao longo do romance, esta relação de associação entre a violência e a constante ideia de provar uma identidade masculina (tanto pela maneira física como psicológica). Encontramos um exemplo disto quando o pai de Peter, Johnny Gordon se envolve numa luta para defender a masculinidade do filho:

⁴³. “The Indians stood watching him. He could see that none [...] spoke among themselves or commented on his riding there nor did they raise a hand in greeting [...]. They had no curiosity about him at all. As if they knew all that they needed to know. They stood and watched him pass vanish upon that solely because he was passing. Solely because he would vanish.” (ATPH, 309).

“Foolish of a small man like Johnny to lunge. Foolish of him to say, ‘You can’t call my son a sissy! [...] The rancher held Johnny by the front of his starched white shirt, held him and shook him, and then straightening his arm, flung Johnny like a wet rag so that he smacked the wall opposite and fell in a heap. There Johnny started to rise but sank back.”
(TPD, 37)

Esta ideia da defesa da masculinidade e a honra é algo frequente em toda a narrativa de *The Power of the Dog*. Quando Johnny tenta, sem sucesso, defender a reputação do filho é consequência da masculinidade sistematicamente tóxica, inerente à sociedade de Beech. O sociólogo Michael Kimmel entende a masculinidade tóxica como forma de alguns homens alcançarem a aprovação de outros homens; de certa maneira, como uma afirmação da própria masculinidade. No seu ensaio “Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity”, Kimmel defende a ideia de uma constante vigilância da masculinidade dos homens por outros homens sendo, simultaneamente, uma consequência e um alicerce basilar da construção desta masculinidade:

“We are under the constant careful scrutiny of other men. Other men watch us, rank us, grant our acceptance into the realm of manhood. Manhood is demonstrated for other men’s approval. [...] Literary critic David Leverenz (1991) argues that ‘ideologies of manhood have functioned primarily in relation to the gaze of male peers and male authority’ (769)

[...] Men prove their manhood in the eyes of other men is both a consequence of sexism and one of its chief props.” (Kimmel, 214)

Kimmel reforça a ideia de que esta aceitação de identidade masculina vem muitas vezes acompanhada por uma agressividade, além de um intenso desejo por lutar como marcador dessa identidade: ““Violence is often the single most evident marker of manhood. Rather it is the willingness to fight, the desire to fight.” (Kimmel, 215).

Para Johnny a humilhação de ser derrotado e humilhado, ao defender a honra do filho, é o que o leva a tirar a própria vida, enforcando-se; o que, por sua vez, tem um impacto profundo em Peter que é quem corta a corda com que o pai se mata. Podemos afirmar que a morte de John é resultado de uma frustração masculina, por não se enquadrar

dentro daquela realidade, onde o simples ato de não corresponder às expectativas sociais resulta num isolamento social e, conseqüentemente, na “morte” social da honra masculina, algo que irá assombrar Peter, futuramente.

Outro elemento interessante, partilhado entre ambos os romances, é a presença da guerra, a marca da violência na consciência social coletiva. Em *All the Pretty Horses*, o pai de John Grady é um veterano da Segunda Guerra Mundial e há constantes referências à Revolução Mexicana; em *The Power of the Dog*, há o trauma da Primeira Guerra Mundial e de como isso afetou profundamente a sociedade da época: “The war, too, was distracting, and left people to cope with the curiously unsettling that men they known, had drunk with or quarreled with or loved or cheated- that such men had died in France, in trenches.” (TPD, 46). O tema da guerra no romance, assim como em *All the Pretty Horses*, serve como um elo e lembrança. Phil, por exemplo, relembra episódios da infância quando conheceu pela primeira vez Bronco Henry, durante a época da guerra hispano americana, como evoca-se no seguinte excerto: “How he [Phil] recalled being a punk kid at the time of the Spanish War, brass bands in those days in every park in every city, fireworks every Fourth; gone, proud, dead days. Wasn’t it on such a day he’d first laid eyes on Bronco Henry” (TPD, 58).

Estas referências aos mais diversos conflitos, em ambos os romances, servem, de certa forma, como um elo de união não apenas da identidade masculina, mas da preservação da masculinidade através dessa mesma violência. A filósofa Hannah Arendt, na obra *On Revolution* (1963), defende a ideia de que, através de um evento tão traumático como uma guerra, um grupo cria uma identidade, une-se e cria, através dessa união, um conceito de poder e unidade:

“Power is never the property of an individual; it belongs to a group and remains in existence only so long as the group keeps together. When we say somebody that he is ‘in power’ we actually refer to his being empowered by a certain number of people to act in their name. The moment the group, from which the power originated to begin with [...] disappears, ‘his power’ also vanishes.” (Arendt, 44)

Desta forma, podemos identificar a definição da guerra, segundo Arendt, como algo profundamente masculino e onde, conseqüentemente, a violência é imposta como algo

natural à natureza masculina. Phil é a representação perfeita do masculino: forte, violento, agressivo e rígido. Vemos estas características na relação de Phil com George, mas, particularmente, com a cunhada, Rose Gordon, que vê como uma ameaça para o irmão assim como para si próprio.⁴⁴ A relação de ambos é marcada por uma violência psicológica profunda onde Phil usa uma hostilidade constante para estabelecer o seu domínio não apenas no rancho da família, mas também na relação entre George e Rose. O seu autoritarismo faz Rose afundar-se no alcoolismo, como maneira de lidar com os abusos de Phil, motivo que fará Peter intervir e vingar a mãe.

Quando Peter chega ao rancho dos Burbank não apenas testemunha o estado da mãe às mãos de Phil como o próprio sofre com o autoritarismo de Phil e dos restantes empregados do rancho, que tentam rebaixá-lo constantemente pela sua maneira de ser, mas sem sucesso. Outro elemento que realça a superioridade de Peter é que este sabe o segredo de Phil, que se isola num lago isolado e é lá que esconde a sua verdadeira identidade. Quando Peter descobre-o a tomar lá banho, a primeira reação de Phil é responder com agressividade.⁴⁵ Esta ideia de um lugar secreto para esconder a masculinidade para que outros não a vejam e não o humilhem foi descrita por Savran, que explicita que um homem pode esconder a sua verdadeira identidade para não se tornar um alvo, e para não sofrer represálias adota uma série de comportamentos para se camuflar, como explica:

“Masculinity becomes a defense against the perceived threat of humiliation in the eyes of other men, enacted through a ‘sequence of postures’ – things we might say, or do, or even think, that, if we thought carefully about them, would make us ashamed of ourselves.” (Savran, 16)

Como referido anteriormente, há uma tentativa dos homens do rancho e de Phil em querer rebaixar Peter, pelas discrepâncias do seu comportamento em relação aos restantes homens do rancho. Podemos também mencionar o trabalho de Arendt em *On*

⁴⁴. “George could not know, she thought, how it disturbed her to speak of Phil. Was he unaware that Phil had not spoken directly to her more than twice? [...] When she spoke of Phil her mouth grew dry, her tongue thickened. The thought of him scattered all pleasant and coherent thought and reduced her emotions to a child’s.” (TPD, 137).

⁴⁵. “The boy was poised delicately as a deer [...] and as Phil turned, he ran as a deer might run, [...] Phil had just time to stoop, grab his shirt and cover his nakedness. [...] His shock turned to anger, and his voice clear across the stream. ‘Get out of here,’ he cried. ‘Get out of here, you little son of a bitch.’” (TPD, 163).

Revolution (1963), que defende a teoria de que para um grupo para se manter no poder e exercer a sua influência centra-se numa identidade singular, ou num ideal já pré-estabelecido, para ostracizar figuras que não se enquadram dentro destes padrões. No romance, esta ideia é apresentada quando Phil fala aos homens do rancho sobre Peter:

“Phil had told the men about the boy, [...] how the boy made and arranged paper flowers, and the men doubtless resented- [...] this little monster not boy and not girl, [...] Stiff as a stick-man the boy moved with the slightest feminine twitch of hips Phil could hardly stand, the new tennis shoes vulnerable and white.” (TPD, 215)

Existe em Phil e nos homens do Beech, esta tentativa de rebaixar Peter e desumanizá-lo a uma figura ‘feminina’ que não pertence naquele lugar. Existe esta tentativa de humilhar Peter, que resiste estoicamente aos insultos sendo este episódio que capta a atenção de Phil e que irá ser crucial para a sua vingança. Assim quando Phil, com o objetivo de isolar completamente de Rose, se aproxima de Peter é com a intenção de cometer atos de violência, mesmo que não de maneira direta. O que Phil desconhece é que Peter está a preparar uma vingança, contra o próprio Phil, para libertar a mãe. No romance de Savage, um ato tão nobre como o amor de um filho para a libertar a mãe do autoritarismo de um agressor só consegue ser alcançado através de um ato de violência. Desta forma, quando Peter entrega o couro a Phil, e este morre vítima do antraz, é apenas assim que as personagens conseguem ser libertados da sua autoridade. É interessante observar, a maneira distorcida com que Peter encara a violência: para ele, se existe um obstáculo que transmite grande mal a outros, este deve, por sua vez, ser eliminando justificando-se um ato tão hediondo como um assassinato, se feito por motivos ‘nobres’. Na conclusão do romance, Savage menciona a passagem bíblica que se encontra na epígrafe do romance⁴⁶, para reforçar a ideia de que Peter, na sua perspetiva, eliminou o mal que era a figura de Phil, deixando-se corromper pela violência do local para, assim, destruir a própria violência que estava configurada em Phil.⁴⁷

Tanto em *All the Pretty Horses* como em *The Power of the Dog*, a violência apresenta-se como uma entidade viva, que serve não apenas como uma arma de destruição do ser,

⁴⁶. “Deliver my soul from the sword. My darling from the power of the dog.” (Psalms 22:19-22)

⁴⁷. “For she was delivered now- thanks to his father’s sacrifice, and to the sacrifice he himself had found it possible to make from a knowledge got from his father’s big black books. The dog was dead.” (TPD, 263).

como também uma arma de destruição dos outros. No entanto, a violência também consegue afetar, diretamente, uma terceira vítima que esta presente em ambos os romances: a figura da Natureza enquanto vítima da violência humana.

3.3. A violência como arma destrutiva da Natureza

*I think I could turn and live with animals
They are so placid and self-contained,
I stand and look at them long and long.*

Walt Whitman, "Song of Myself", *Leaves of Grass*

Nos versos de *Song of Myself*, citado na epígrafe, de Walt Whitman alude à presença dos animais como figuras que se distanciam por completo da sociedade humana. Por serem criaturas que não julgam nem contestam a realidade humana, sendo capazes, por este meio, de coabitar com o ser humano. Da mesma forma, que os animais se conseguiam adaptar à natureza humana, Whitman acreditava que o ser humano, para se tornar completo, deveria se adaptar ao mundo natural.

Pelo contrário, McCarthy e Savage refletem sobre como o mundo natural foi completamente subjugado pela violência humana em ambas as narrativas. Este domínio violento da Natureza liga-se a três pontos principais que destacam esta dicotomia de poder: primeiramente, o ser humano usa-se dos animais como forma de demonstrar um poder de superioridade; o segundo ponto, usa a figura da Natureza para demonstrar um paralelo de posse para, assim, moldar o meio que considera 'selvagem'; e, por último, aliado aos dois pontos anteriores, usar a Natureza como forma de exercer controlo desta realidade, subjugando os elementos do mundo natural, e a sua fantasia de poder. As personagens, de ambos os romances, são consideradas como figuras dominadoras capazes de subjugar os elementos do mundo natural às suas fantasias de poder.

Em *All the Pretty Horses*, McCarthy dá principal destaque à figura dos cavalos e são usados, ao longo da narrativa, como figuras não apenas identitárias como simbólicas. Do

ponto de vista identitário, os cavalos aludem, para John Grady Cole, a um elemento nostálgico do passado ligado à realidade indígena que evocando lembranças de um passado místico e primordial, mas também violento:

“Like a dream of the past where the painted ponies and riders of that lost nation came down out of the north with their faces chalked and their long hair plaited and each armed for war which was their life and the women and children and women with children at their breast all of them pledged in blood and redeemable in blood only.”
(ATPH, 5)

Tanto John Grady como Rawlins, encantados pela ideia da jornada em busca deste passado cultural, partem em direção à fronteira com o México em busca desta identidade perdida. Já depois de passarem a fronteira, e ao conhecer Blevins no caminho, o trio toma em atenção como opressora e violenta é a natureza mexicana quando se deparam com os restos mortais de gado. Há, assim, na travessia até ao rancho de La Puríssima a presença de uma natureza hostil e completamente desconhecida para o grupo poderá revelar-se um possível obstáculo.⁴⁸ É desta forma que McCarthy descreve duas figuras predatórias com o intuito de servirem como uma forma de prenuncio, aos perigos que o México lhes irá apresentar, sendo eles: um falcão e um lobo.⁴⁹ McCarthy descreve o falcão para simbolizar não apenas perigo natural de uma terra desconhecido mas também destacar as qualidades do falcão enquanto uma figura que observa e conhecedora do território, estabelecendo um paralelo com o próprio John Grady. O cenário natural estéril e hostil do deserto são substituídos quando McCarthy coloca no fim da jornada do duo a terra de Sierra de la Encantada e o ‘Éden Pastoril’ que é a Hacienda de Nuestra Señora de la Purísima Concepción. Para John Grady Cole, a Hacienda de la Purísima destaca a Natureza idilicamente pastoril, e a possibilidade de poder concretizar o seu sonho de domar cavalos selvagens. Desta forma, a Hacienda é a possibilidade de John Grady controlar algo na sua vida, longe do mundo de rejeições no

⁴⁸. “In the road were the tracks of cows, javelins, deer, coyotes ... The road was deeply gullied and it was washed out in the draws and in the draws were cattle dead from an old drought, just the bones of them cloven about with the hard dry blackened hide.” (ATPH, 53)

⁴⁹. “A hawk set forth below them and circled in the deepening haze and dropped. [...] That night they hear what they’d none heard before, three long howls to the south-west and all afterwards a silence [...] It’s a wolf, ain’t it? Yeah.” (ATPH, 61).

Texas e no rancho da família que lhe foi destituído, domar a natureza e moldá-la à sua imagem, neste caso o de domar cavalos selvagens.

Owens defende o desejo do domínio da natureza selvagem como forma de testar os dois jovens na comunidade do rancho De La Puríssima, para alcançarem o respeito e admiração que tanto almejam:

“The wilderness of Old Mexico gives way to a pristine garden, blooming with all the fullness of a cowboy’s dream: cattle, horses, and plenty of grass. After being hired on at a hacienda, the two boys establish a local reputation by breaking a remuda of sixteen wild horses, in four days, an act of western horsemanship that impresses even the old *caballeros*.” (Owens, 81)

Esta ideia de controlo da Natureza não ressoa apenas na personagem de John Grady Cole, mas também na personagem de Don Héctor, o dono da La Puríssima. Depois de domarem vários cavalos em quatro dias, Don Héctor partilha com John o sonho de engravidar éguas com cavalos garanhões, com o objetivo de produzir cavalos mais fortes e rápidos. Embora John Grady procure uma natureza idílica na qual pretende viver, tanto ele como Don Héctor querem moldar a natureza selvagem aos seus próprios modos. No entanto, ao contrário de Don Héctor, John Grady cria uma relação, quase que mística, com a natureza à sua volta; mesmo que esta relação seja feita através do domínio e controlo. Steven Frye mostra que os cavalos são para John Grady uma forma de o libertar de todo o caos da realidade, que não consegue controlar:

“He [John Grady] has worked with horses all his life- tamed and ridden them, harnessed and worked them- such is the nature of things in a harsh world. But even in this relationship of dominance John Grady establishes an intimacy based upon the mystical apprehension of unity, order, and value embodied in the horse, [...] It is by no means an order of kindness and beneficence alone, since in the end John Grady, even in his acknowledgement of mystery, comes to believe that ‘the world’s heart beat at some terrible cost.’ [...]” (Frye, 110)

McCarthy desenvolve esta relação simbiótica entre John Grady e os cavalos selvagens que domina onde descreve todo o processo que John Grady possui para os domar. Os cavalos servem, então, como uma forma de John poder dominar a realidade à sua volta:

se nos Estados Unidos não tinha qualquer tipo de controlo sobre a realidade que o rodeava, agora na realidade controlada da Hacienda, John Grady consegue representar sem qualquer limitação, os seus sonhos e fantasias. Assim, os cavalos selvagens enquanto elementos da natureza, são moldá-los às condições que o próprio John Grady lhes impõe, como McCarthy mostra no excerto seguinte:

“He held the horse’s face against his chest and he could feel along his inner thighs the blood pumping through the arteries and he could smell the fear and he cupped his hand over the horse’s eyes and stroked them and he did not stop talking to the horse at all, speaking in a low steady voice [...] and cupping the animal’s eyes and stroking the terror out.” (ATPH, 107)

A relação de John Grady com os cavalos revela uma relação simbiótica com a Natureza, onde McCarthy mostra um protagonista que parece entender os animais que doma e colocar-se no meio onde se inserem. Em contrapartida a esta simbiose natural, McCarthy produz referências à Natureza que serve de catalisadora para toda a violência que se instala nas personagens, a partir da terceira secção. Nessa secção, por exemplo, o capitão mexicano assume que os cavalos de John e Rawlins são roubados, para depois confiscá-los, e os condenar por crimes que não cometeram. Enquanto na quarta, e última secção, John Grady move-se pelo desejo de vingança de resgatar os cavalos e vingar-se do capitão mexicano, no entanto há mais referências nesta secção à violência da Natureza, consequência da mudança de tom da terceira secção do romance. No entanto, existe um momento, que podemos referenciar na terceira secção, a subtil descrição da cabeça embalsamada de um touro⁵⁰ que McCarthy invoca, no breve retorno de John Grady ao rancho de Don Héctor. Podemos interpretar, baseando-nos na descrição de McCarthy, o touro como um elemento da natureza que foi dominada. A prova disso é a falta de uma das orelhas, enquanto elemento de conquista. Vemos esta prática a ser exercida em romances como *The Sun Also Rises* de Hemingway, onde é oferecida a uma das personagens, pelo toureiro Pedro Romero, como um troféu digno.⁵¹

⁵⁰. “He walked slowly across the pattern carpet and sat, [...] Above the double doors leading into the library the mounted head of a fighting bull with one ear missing.” (ATPH, 233).

⁵¹ Em ambos os romances, tanto no de Hemingway como no de McCarthy, há esta referência ao touro como uma figura extremamente poderosa da natureza que é subjugada pela humanidade.

Podemos, inclusive, traçar um paralelo entre o touro e o próprio John Grady Cole: criaturas com uma mística própria, cheias de vitalidade, mas que acabam por ser subjugadas e marcadas pela violência. Como referido anteriormente, na quarta secção do romance, os cavalos retornam e assumem uma simbologia, não de poder sobre, mas antes da reconquista da honra de John Grady, que é confrontado com a seguinte escolha: retornar a casa, humilhado e envergonhado; ou resgatar os cavalos, recuperar a sua honra e vingar-se daqueles que o fizeram sofrer. John Grady escolhe a última opção e a jornada passa a tornar-se uma de vingança.⁵² John Grady acaba por resgatar os cavalos, confronta o capitão mexicano e toma-o como refém, para resgatar os cavalos no estábulo. Ao recuperá-los, McCarthy volta a colocar este elo entre John Grady e o seu cavalo, enaltecendo novamente a profunda ligação entre ambos, como descreve:

“He called his horse again and located the stall and opened the door and turned the horse out. The horse pushed his nose and forehead against John Grady’s chest and John Grady spoke to him and whinnied and turned and went trotting toward the sunlight in the door without bridle or halter.” (*ATPH*, 269)

Com os cavalos recuperados e o capitão mexicano como refém, John Grady parte em direção aos Estados Unidos para devolver os cavalos aos seus donos. Desta forma, os cavalos representam, neste momento à John Grady, como uma forma de recuperar a sua honra perdida. No caminho de regresso, McCarthy reforça a ideia de John Grady enquanto predador inserido na Natureza selvagem quando descreve uma cena de caça e a morte de uma corça pormenorizadamente: “He picked out the smallest doe among them and shot her [...] When he reached her she lay in her blood in the grass and he knelt with the riffle and put his hand on her neck, [...] she looked at him and her eyes were warm and wet and there was no fear in them and then she died. He sat watching her for a long time.” (*ATPH*, 289)

Comummente, atribui-se à corça características como a inocência, a gentileza e a intuição; características que, assim como a imagem do touro, acompanhavam John Grady, no início da sua jornada. Desta forma, podemos interpretar a morte da corça, como a morte total

⁵². “He sat a long time. He leaned and spat. He looked toward the darkness in west. The hell with it, he said. I aint leavin my horse down here.” (*ATPH*, 263)

da inocência de John Grady e de como toda a jornada o mudou. No regresso aos Estados Unidos, o mundo natural selvagem e abundante do México é deixado para trás para dar lugar a um mundo burocrático e marcado pela presença da civilização, onde John Grady terá de enfrentar mais um sistema jurídico para conseguir entregar os cavalos aos seus donos. Ilibado do julgamento, John Grady consegue devolver o cavalo a Rawlins mas não consegue encontrar o verdadeiro dono do cavalo de Jimmy Blevins, não conseguindo alcançar na sua totalidade a redenção que tanto procurava. Na conclusão do romance, McCarthy volta a descrever animais atribuindo-lhes um misticismo e primordialidade, como que evocando a memória de um passado de origens desconhecidas, mencionando pássaros tão primitivos como o próprio tempo: “[...] In the Yates Field ranged against the skyline rose and dipped like mechanical birds. Like great primitive birds welded up out of iron by hearsay in a land perhaps where such birds once had been.” (*ATPH*, 309)

Além destes pássaros primitivos, McCarthy descreve também a imagem de um touro que vaga por uma terra devastada, quase como se caminhasse em direção a sua própria finitude, como se estivesse prestes a ser sacrificado num ritual pagão. Na conclusão do romance, a descrição da paisagem que McCarthy evoca é desoladora: uma natureza desprovida de beleza pastoril, estéril e que caminha para numa desolação eminente; simbolizando esta mudança de paradigmas na identidade americana. A transformação do mundo natural, reforça cada vez mais a ideia de que o mundo de John Grady, assim como tudo o que representa, está lentamente a extinguir-se para dar lugar a um novo mundo, completamente desconhecido. Frye explora este conceito da mudança do paradigma sociocultural, presente nas descrições de McCarthy, quando afirma:

“The image is evocative and its potential and its potential significance is easily missed. It is 1949 and the American West is changing. Cattle ranches give way to oil fields and highways bury the ancient traces of the Comanche. [...] In this post-nuclear world, human behavior becomes an issue of tremendous gravity, and the moderated heroism of John Grady Cole is the soul of a modern mythology.” (Frye, 113)

A ideia que Frye apresenta, de novos mundos que se constroem sobre as ruínas dos antigos, serve como um paralelo para toda a luta de John Grady ao longo da narrativa: ao querer manter as tradições e os costumes desse passado mítico, John Grady fracassa

e percebe que nada consegue fazer para evitar o progresso tecnológico e todo o desaparecimento da cultura que pretende manter viva. Em suma, e traçando um paralelo com as comunidades indígenas do passado, também o mundo de John Grady, assim como a figura do *cowboy*, estão num processo de extinção, para dar lugar a um novo mundo. Timothy Parrish no ensaio, “History and the Problem of Evil in McCarthy’s Western Novels”, descreve esta ideia de que o sacrifício histórico é algo com um caráter cíclico: “Cole has become like the Indians in that his time has passed before he could inhabit it. [...] The modern American world in which he dies will not understand the meaning of his life’s sacrifice, just as the Indian nations whose ghosts passed before Cole are unremembered except insofar as they live on through the doomed Cole.” (Parrish, 68).

Em *The Power of the Dog*, Thomas Savage mostra como o caos do mundo natural, influencia diretamente o pensamento e o mundo humano. Um exemplo primoroso, que acompanha as personagens ao longo da narrativa, é a sombra de um cão que se destaca nas montanhas da quinta dos Burbank. No princípio, apenas Phil é capaz de visualizá-la, como se observa no seguinte excerto:

“He saw more than Nature’s creatures. In Nature herself- in the supposedly random and innocent way she disposed and arranged herself- he saw the supernatural. [...] In the tangled growth of sagebrush that scarred the hill’s face like acne he saw the astonishing figure of a running dog. The lean hind legs thrust the powerful shoulders forward; the hot snout was lowered in pursuit of some frightened thing- [...] that fled across the draws and ridges and shadows of the northern hills.” (*TPD*, 62-63)

A figura do cão desenhada na sombra da montanha, exclusiva inicialmente ao olhar de Phil, contém em si uma plenitude de diferentes sentidos. Mas a principal seria para demonstrar a superioridade intelectual de Phil em relação às outras personagens do romance. Quando Peter, mais tarde na narrativa, também vê a sombra nas montanhas, isto faz com que Phil admire a sua inteligência e confie mais nele, o que irá permiti-lo cometer a sua vingança silenciosa contra Phil. Para além do uso de representações alegóricas do mundo natural, existe no romance de Savage uma forte presença de violência contra animais, tanto por parte das personagens principais como das secundárias. Acredito que Savage, ao permear a violência que ao longo da narrativa,

constrói um complexo jogo de poder entre dominador e dominado assim como uma crítica à exploração e a conquista da natureza americana pelos seres humanos, semelhante ao que McCarthy construiu em *All the Pretty Horses*.

A ideia dicotômica entre dominador e dominado é validada, ao longo do romance, em em vários episódios narrativos, seja pela sequência da castração do gado feita por Phil no início do romance ou pelo episódio, no capítulo quatro, de um trabalhador do rancho e da violência que comete contra pequenos pardais, como vemos no excerto: “The fellow had some dynamite caps, the size of twenty-two cartridges. ‘Naw,’ the fellow said, ‘I used to do some blasting.’ Up the anus of each magpie, he shoved a cap, and then a short length of fuse. Everybody gathered out behind the bunkhouse to watch.” (TPD, 64).

A violência contra animais é feita como uma forma das personagens extravasarem estes impulsos e lidarem com às frustrações individuais. Um exemplo que podemos destacar é quando Phil, ao receber a notícia do casamento do irmão com Rose Gordon, amarra um dos seus cavalos para o poder espancar. Aqui, contrariamente ao romance de McCarthy onde existe uma relação afetiva entre o cavaleiro e a montaria, este episódio violento no romance de Savage é feito como uma forma de se demonstrar não apenas a força de Phil, mas também como Phil é alguém que pode ser manipulado pelos seus sentimentos, algo que repercute no fim da personagem quando aceita o couro contaminado de Peter, movido pela sua atração ao rapaz. Phil recorre à agressividade como forma de expelir as frustrações reprimidas que sente:

“Phil was so God damned shocked he went outside and stood in the barn, [...] Phil took the horse out of the stall and tied him up close and slapped him over the head again and again with the saddle blanket to teach him a thing or two. [...] The horse strained at the rope and tolled his eyes so the whites showed.” (TPD, 78)

Esta ideia de controlo através da posse, é um tema que permeia a narrativa dos dois romances. Tanto os cavalos em McCarthy como as cabeças de gado, em Savage são vistas como uma valiosíssima moeda de troca. No entanto, em *The Power of the Dog*, a afetividade entre humanos e animais é completamente posta de parte; isto acontece como maneira de Savage reforçar as ideias de poder na relação de Phil com o gado, através de métodos violentos como a marcação e castração. Como se pode ler no

romance, “Phil had castrated fifteen hundred head, marveling that this knife he held in his hands, the castrating edge worn down from a hundred keenings, had desexed fifteen thousand bull calves” (*TPD*, 153).

Existe, em todo este processo, uma frieza metódica no controlo dos animais e a escolha para tal decisão. Phil detém este poder de escolha impressionante sobre a vida dos animais, estando presente durante todo o processo, onde escolhe quem é castrado e quem não o é; quem se reproduz com quem e quem vive e morre, para o eventual consumo. Nesta última decisão, Savage sagazmente estabelece um paralelo com o jantar dos Burbank, descrevendo metodicamente a utilidade de cada órgão para cada prato: “Right after butchering, maybe that very night, the liver appeared sliced, fried [...], and served with onions and bacon. Next came the heart, stuffed with bread, and baked. The ribs lasted many days, boiled or braised, sunk in molten. [...] Last came the steaks- fried heartlessly in suet and drowned in catsup.” (*TPD*, 201). Mesmo depois do consumo da carne, Phil ainda controla o que fazer com os restos mortais, mais especificamente as peles. Ao não arranjar nenhuma utilidade para elas, Phil seca-as para depois incinerá-las.

Ao mostrar-nos todo o quotidiano do rancho, Savage demonstra como todo o processo é friamente metódico e completamente deslocado do mundo natural, baseando-se numa relação violenta. Savage, paralelamente, dirige a atenção narrativa para um grupo de indígenas confinados a uma reserva e chama atenção para a perspetiva do chefe da tribo, Edward. Aqui observamos, através do isolamento dos indígenas, como o mundo natural foi completamente domado e, semelhante a *All the Pretty Horses*, a cultura indígena está gradativamente a extinguir-se. Um exemplo da extinção desse mundo natural, é quando Edward evoca ao filho a imagem dos búfalos que existiam na sua infância: “Buffalo? You don’t remember, but when your grandfather remembered. He knew, and I remember.” (*TPD*, 166). No breve diálogo entre Edward e o seu filho, Savage explora na imagem do búfalo americano, dois contrapontos bastante interessantes: por um lado, o búfalo evoca um passado que representava liberdade para os próprios

indígenas que eram livres e vêm-se agora confinados e isolados dentro das reservas⁵³, na atualidade do romance; por outro lado, o búfalo representa, para vários povos indígenas⁵⁴ da região, um animal associado a sacrifícios assim como à vida e à abundância. Podemos comparar este simbolismo, presente no romance de Savage, ao touro que, John Grady vê na conclusão do romance, caminha em direção ao seu próprio sacrifício no romance de McCarthy. É interessante ver como os dois autores usam-se da figura do búfalo, ou do touro, para os associar a rituais xamanísticos que, semelhante aos indígenas em *The Power of the Dog* e ao cowboy em *All the Pretty Horses* caminham em direção à sua própria extinção cultural. O capítulo de Edward reforça ainda mais esta dicotomia de realidades e as relações de ambos os grupos com a Natureza: se por um lado, Savage mostra o cotidiano dentro de uma reserva⁵⁵ e a relação dos indígenas com o mundo natural; por outra perspectiva, o mundo civilizado, de Phil e os restantes personagens é caracterizado por uma profunda industrialização e desconexão com o mundo natural. Embora, exista para Phil, alguma misticidade relacionada com alguns animais, a maioria é classificada como moeda de troca e vista como inferior, em relação aos seus donos. A realidade de Edward demonstra uma enorme reverência ao mundo natural e aos animais que o integram, existindo uma relação igualitária entre as duas identidades e onde ambos dependem um do outro.

A existência deste misticismo do mundo natural é vista pelas personagens do mundo civilizacional como interessantes coincidências pontuais, ao longo do romance. Um exemplo disso acontece quando Lola, uma das empregadas da casa dos Burbank, narra um episódio onde o pai, ao ajudar alguns doentes com comida, presenciou a aparição de um cervo à porta de casa.⁵⁶ Henry Nash Smith explora no livro, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, como o herói do *western*, assim como as

⁵³. Para mais informações sobre o isolamento das reservas indígenas, ler *Bury My Heart at Wounded Knee: An Indian History of the American West* (1970) de Dee Brown e *Empire of the Summer Moon* (2011) de S.C. Gwynne

⁵⁴. Como a tribo Cree ou a tribo dos Siksikaitsitapi, no Montana; entre várias outras tribos.

⁵⁵. Quando abordam os indígenas os autores nunca especificam que tipo de tribos os indígenas pertencem, logo, não conseguimos com total clareza perceber se o cotidiano descrito pelos autores é verossímil com a realidade.

⁵⁶. "And do you know what happened?" Lola asked "A deer came right down into the yard. It came right into the yard [...] looked right into my father's eyes, asking to be shot." (*TPD*, 192)

personagens das narrativas, olham para o mundo natural como algo lógico e plausível sem a existência de uma divindade ou de um misticismo inerente à natureza:

“The Wild Western hero has been secularized [...] He no longer looks to God through nature, for nature is no longer benign: its symbols are the wolves and the prairie fire. [...] The landscape within which the Western hero operates has become, in Averill’s words, ‘a dreary waste.’ It throws the hero back in upon himself and accentuates his terrible and sublime isolation.” (Smith, 89)

A falta do misticismo e o uso da natureza para fins naturais é demonstrado na relação de Peter com os animais. Contrário a Phil, Peter usa animais para estabelecer a sua pesquisa médica e a metodologia da cirurgia, prática que o pai exercia. No entanto, existe também em Peter uma violência inerente que se alia à um pragmatismo frio, Savage, inclusive, descreve um episódio onde Peter mata alguns roedores para fazer pesquisa.⁵⁷

Esta metodologia cirúrgica de Peter é utilizada, mais tarde, como um instrumento de vingança contra Phil. Através da carcaça de animais contaminados, Peter consegue recolher o antraz que mistura com o couro, que Phil está a utilizar para produzir a corda que lhe será presenteada. Podemos traçar um paralelo entre a vingança de Peter com a vingança da natureza contra a humanidade, onde Peter personifica este instrumento de vingança contra os abusos da civilização, representado na personagem de Phil. Parece que, de certa forma, a natureza conduz Peter para o cadáver contaminado com antraz:

“In that ravine, along whose side ran one of the ancient cow paths, Peter found exactly the dead animal he’d been searching for; he thought it fitting that it was Phil, in a way, who had led him to it. He looked around as calmly as coyotes looked at him, and he listened; then he reached into his pocket and drew out gloves and drew them on as a surgeon might, got down from his horse, felt God smile, and went to work.” (TPD, 230)

O excerto anterior mostra Peter enquanto este agente do mundo natural. Um outro exemplo seria quando Peter consegue visualizar o cão de Phil nas montanhas, ganhando,

⁵⁷. Rose could no longer even talk to Peter [...] she could not understand his dedication to a doubtful future, and the activities such dedication required. Two gophers he had drowned out from their holes he had put in little boxes covered with screen; [...] They startled Lola, gone to make Peter’s bed, [...] Later, attracted by a ‘funny smell’ she found both gophers dead, their bodies skinned, on a newspaper lying with their paws to heaven.” (TPD, 201).

assim, a sua confiança. Ao possuir a habilidade de observar o cão, através da perspicácia, Peter traça os primeiros passos para executar a sua vingança e lutar contra o poder opressor de Phil; não através da força física, mas antes pela força do seu intelecto. É interessante observar que Phil coloca a imagem do cão nas montanhas como uma forma de teste para Peter e vemos a sua consequente surpresa.⁵⁸ A imagem do cão, neste momento, forma um elo entre Phil e Peter, mas também, apresenta-se enquanto figura que revela as ambiguidades morais das personagens. Sendo uma imagem que nem todos conseguem observar, o cão nas montanhas representa os desejos obscuros das personagens e o que cada um esconde no seu subconsciente: para Peter, o cão representa este desejo de vingança, o desejo de se vingar contra os abusos que a mãe sofre no rancho.

Podemos, ainda, afirmar que a imagem do cão, um símbolo da Natureza domesticada, aproxima Peter e Phil um do outro, provando a relação da natureza com as personagens do romance. No entanto, a figura do cão pode também simbolizar a presença de uma divindade, que observa na sombra montanhas e também em vários momentos onde cães se encontram presentes ao longo do romance, o que garante que a justiça seja feita. Semelhante a *The Road* de McCarthy, os dois romances apresentam mundos onde existem menções a um Deus, mas não um de caráter religioso, mas antes a presença de uma divindade que é justa; há a presença de cães que partilham o espaço narrativo com as personagens, além das palavras (Deus e cão) fazerem um efeito espelho na língua inglesa, usando as mesmas letras e transmitindo diferentes significados.⁵⁹ Quando Rose vende as peles aos indígenas, ela inadvertidamente faz com que o plano de Peter entre em marcha e, assim, aproveita a oportunidade para dar à Phil o couro contaminado com antraz, levando-o à sua morte e representando a quebra do ciclo da violência, onde Peter consegue libertar a mãe dos tormentos a que estava sujeita, assim a justiça do 'cão' foi entregue através de várias 'coincidências' ao longo da narrativa.

A Natureza é retratada, nos romances de McCarthy, como uma força caótica, extremamente cruel e violenta. As personagens são confrontadas como uma natureza

⁵⁸. TPD, 247

⁵⁹. DOG (Cão) | GOD (Deus).

que está a extinguir-se e a dar lugar à uma realidade extremamente industrializada onde, na conclusão do romance, a natureza é descrita como algo estéril e desolador; enquanto, que no romance de Savage, a natureza está a ser dominada pela presença humana, mas onde há espaço para o sobrenatural acontecer, como a possibilidade de uma enorme sombra de um cão se formar nas montanhas. As personagens, em ambos os romances, ao perceberem que não dominam a realidade violenta em que estão inseridos são capazes de se adaptar às suas circunstâncias e evoluem perante as dificuldades impostas pela narrativa. Ao analisarmos os temas da identidade e da violência nestes mundos literários, temos de perceber se o *cowboy* americano ainda tem espaço dentro do espectro sociocultural e onde agora devemos nos ponderar perante a conclusão desta dissertação: “Qual o caminho para o *cowboy* americano diante de um futuro cultural tão incerto?”

Conclusão

*Every culture has a myth of the world before creation,
and of the creation of the world.*

Carl Sagan

Ao analisarmos o *cowboy* dentro do meio cultural americano, encontramos uma figura que carrega em si uma forte importância cultural nos diferentes campos artísticos aliada a um forte senso mítico. Em *All the Pretty Horses*, a figura histórica do *cowboy* está a extinguir-se com a chegada do novo período do conflito global de proporções atómicas, e na conclusão da trilogia, em *Cities of Plain*, passado na década de 50, a única maneira de manter a cultura do *cowboy* viva é através do entretenimento de massas.⁶⁰ Já em *The Power of the Dog*, Bronco Henry ascende à condição de mito ao tornar-se um modelo inalcançável para muitos homens, inclusive Phil Burbank. No seu ensaio “Myth and the Production of History”, Richard Slotkin defende que a criação de uma mitologia, e mitos subsequentes, servem para engrandecer figuras, mas também ‘falsificar’ os factos e a veracidade dos acontecimentos:

“Myth is ‘fictional’ in a double sense: It is an artifact of human intelligence and productive labor [...] and it is a ‘falsification’ of experience – a partial representation masquerading the whole truth. [...] Our memory of past perception modifies the record of original experience, adapting it to preexisting memories, prejudices, and habits of thought.” (Slotkin, 74)

Como Slotkin defende, o mito é engrandecido pela memória com que interpretamos o passado da experiência original, levando-nos a modificar essa mesma experiência, adaptando-a ao que acreditamos ser ‘correto’, às maneiras de pensar e aos nossos preconceitos. Savage, que celebrou Bronco Henry ao longo da narrativa através da perspectiva de Phil, introduz, ao mesmo tempo, a ideia de que a personagem não correspondia totalmente ao mito criado por Phil nas suas memórias, criticando, assim, a própria hegemonia cultural do mito do *cowboy* americano, masculino e heterossexual. O

⁶⁰ Na década de 1950 começa a época dourada do western no cinema, que engrandece e romantiza o mito do *cowboy*.

gesto de questionação deste mito em *The Power of the Dog* encontra algum paralelo na problematização do mito hegemônico do *cowboy* branco e viril em *All the Pretty Horses*, pois a memória coletiva de um tempo dominado por *cowboys* já não existe. Como explica Slotkin, o mito enquanto construção humana só pode ser desmistificado a partir da análise histórica dos próprios mitos:

“Myth is not truly ‘sacred’ in origin – it is the work of men and women, not of gods – but the primary effect of mythmaking is to translate secular experience into sacred knowledge [...]. It is history successfully disguised as archetype. We can only demystify our history by historicizing our myths – that is, by treating them as human creations, produced in a specific historical time and place, in response to the contingencies of social and personal life.” (Slotkin, 80)

Ao analisarem o *western* e a figura do *cowboy* como um todo, Thomas Savage e Cormac McCarthy analisam estes temas sob diferentes perspectivas, subvertendo os arquétipos do gênero para depois questionar a sua relevância enquanto símbolos culturais. Tanto Phil como John Grady representam fugas aos arquétipos já estabelecidos para introduzir uma análise crítica à mística masculina associada ao *cowboy*.

Acredito que o *cowboy* americano ainda possui bastante relevância histórico-cultural para ser analisado enquanto objeto de estudo. Mesmo na cultura popular contemporânea americana continuam a surgir interessantes projetos em torno da figura do *cowboy*. É o caso da música, como Beyoncé que criou o álbum de country *Cowboy Carter* (2024) e o rapper Lil Nas X com o seu single *Old Town Road* (2018). Ao criarem objetos artísticos relacionados com o *cowboy* enquanto agentes externos ao gênero, os artistas são capazes de criar novas representações do *western* engrandecendo o meio artístico e as representações de minorias: como latinos, mulheres e afro-americanos. No campo literário, para além de autores como Cormac McCarthy e Savage, outros autores se apropriaram do gênero para criar narrativas vindas de vozes não-convencionais como a autora sino-americana C. Pam Zhang com o seu romance de estreia *How much of these Hills is Gold* (2020), que acompanha a história de uma família chinesa na época da corrida ao ouro do século XIX. O mesmo acontece com o autor argentino-americano Hernán Díaz, no romance *In the Distance* (2017), que acompanha a narrativa de um emigrante sueco no Oeste Americano durante os Estados Unidos do

século XIX. No entretenimento audiovisual, obras como a série *Yellowstone*, de Taylor Sheridan e John Linson, demonstram a resiliência da cultura do *cowboy* na contemporaneidade e a quadrilogia de filmes *Horizon: An American Saga*, do realizador americano Kevin Costner, apresenta o caráter épico do gênero situado entre o antes e depois da Guerra Civil Americana, retratando a expansão para o Oeste e o seu consequente povoamento.

Embora não possua o mesmo vigor que o gênero possuía durante as décadas de 1950 e 1960, o *western* é ainda capaz de atrair novas vozes, que trazem novas narrativas e novos olhares. Tal como o fizeram Savage e McCarthy, através de novas representações, somos ainda capazes de analisar novas realidades no contexto multicultural americano.

Referências bibliográficas

- . Arnold, E. T. ; Luce, D. C., ed. lit. **A Cormac McCarthy Companion: The Border Trilogy**. U. P. of Mississippi, 2012. ISBN: 1578064015
- . Ahearn, Robert G. **The Mythic West in the Twentieth Century**. Lawrence: U. P. of Kansas, 1986.
- . Benson, Josef. **Hypermasculinities in the Contemporary Novel: Cormac McCarthy, Toni Morrison, and James Baldwin**. Rowan & Littlefield, 2014. ISBN: 978-1-4422-3760-5 (cloth)
- . Bloom, Harold. **The Best Poems of the English Language: From Chaucer Through Robert Frost**. HarperCollins Publishers, 2004
- . Bloom, Harold. **Harold Bloom: The American Canon: Literary Genius from Emerson to Pynchon**. The Library of America Publisher, 2019. ISBN: 978-1-59853-640-9
- . Bloom, Harold [et al.]. **Bloom's Modern Critical Views: Cormac McCarthy**. New Edition, Infobase Publishing, 2009. ISBN: 978-1-60413-395-0
- . Bloom, Harold. **Introduction** in **BMCV:CM**. New Edition, Infobase Publishing, 2009.
- . Brewton, Vince. **The Changing Landscape of Violence in Cormac McCarthy's Early Novels and the Border Trilogy** in **BMCV:CM**. New Edition, Infobase Publishing, 2009.
- . Wegner, John. **Wars and Rumors of Wars in Cormac McCarthy's Border Trilogy** in **BMCV: CM**. New Edition, Infobase Publishing, 2009.
- . Witek, Terri. **Reeds and Wides: Cormac McCarthy's Domestic Places** in **BMCV:CM**. New Edition, Infobase Publishing, 2009.
- . Bradshaw, Peter. **The Power of the Dog review- Jane Campion's superb gothic western is mysterious and menacing**. *The Guardian* Article, 17 Nov. 2021.
- . Cant, John. **Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism**. Routledge Edition, 2007. ISBN: 9780415981422
- . Cawelti, John G. **The Six-Gun Mystique**. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1984.

- . Clare, John. *I Am* in ***The Best Poems of the English Language: From Chaucer Through Robert Frost***. HarperCollins Publishers, 2004
- . Connell, Raewyn W. ***Masculinities***. Polity Press, Second Edition, 2005. ISBN: 978-0-7456 3427-2
- . Cooper, Lydia R. ***No More Heroes: Narrative Perspective and Morality in Cormac McCarthy***. Louisiana State U. P, 2011. ISBN: 978-0-8071-3721-5
- . Dary, David. ***Cowboy Culture: A Saga of Five Centuries***. Kansas U. P, 1989. ISBN: 978 0700603909
- . Ellis, Jay. ***No Places for Home: Spatial Constraint and Character Flight in the Novels of Cormac McCarthy***. Routledge Edition, 2006. ISBN: 9780415802932 .
- . Fitzgerald, F. Scott. ***The Great Gatsby***. Vintage Classics, 2010. ISBN: 9780099541530
- . Frye, Steven. ***Understanding Cormac McCarthy***. U. of South Carolina P, 2009. ISBN: 9781570038396
- . Frye, S., ed. lit. ***The Cambridge Companion to Cormac McCarthy***. Cambridge U. P, 2013. ISBN: 978-1-107-64480-9
- . Garceu, D. ; Basso, M. ; McCall, L. ***Nomads, Bunkies, Cross-Dressers, and Family Men: Cowboy Identity and the Gendering of Ranch Work in Across the Great Divide- Cultures of Manhood in the American West***. Routledge Edition, 2001. ISBN: 9781315022963
- . Gray, Richard. ***A History of American Literature***. Blackwell Publishing, 2004. ISBN: 0-631 22134-4.
- . Gilmore, David D. ***Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity***. Yale U. P, 1990. ISBN: 0-300-04646-4
- . Holloway, David. ***The late modernism of Cormac McCarthy***. Greenwood Press, 2002. ISBN: 9780313322273
- . Jurgensen, John. ***Hollywood's Favorite Cowboy*** (Cormac McCarthy's interview). The *Wall Street Journal* Article, 2009.

- . Kimmel, Michael. ***Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the construction of Gender Identity***. Taylor & Frances/ Routledge Edition, 1997.
- . Lagayette, Pierre. ***The Border Trilogy, The Road, and the Cold War*** in ***The Cambridge Companion to Cormac McCarthy***. Cambridge U. P, 2013
- . Lincoln, Kenneth. ***Cormac McCarthy: American Canticles***. Palgrave MacMillan, 2009. ISBN: 978-0-230-61967-8
- . McCarthy, Cormac. ***All the Pretty Horses***. Picador Pan MacMillan, 1992. ISBN: 978-0-330 51092-6
- . McVeigh, Stephen. ***The American Western***. Edinburgh U. P, 2007. ISBN: 9780748621415
- . Mitchell, Lee C. ***Westerns: Making the Man in Fiction and Film***. The Chicago U. P, 1996. ISBN: 0-226-53234-8 (cloth)
- . Monk, N. ; and Wallach, R. ***Intertextual and Interdisciplinary approaches to Cormac McCarthy: Borders and Crossings***. Routledge Studies in Contemporary Literature, 2013. ISBN: 9780415721776
- . O'Sullivan, John L. ***Annexation***. The United States Magazine and Democratic Review, Vol.17 (New York: 1845)
- . Owens, Barclay. ***Cormac McCarthy's Western Novels***. U of Arizona P, 2000. ISBN: 0-8165 1927-7
- . Packard, Chris. ***Queer Cowboys and Other Erotic Male Friendships in Nineteenth-Century American Literature***. Palgrave Macmillan, 2005.
- . Proulx, Annie. ***Afterword*** in ***The Power of the Dog***. Vintage Classics, 2001. ISBN: 9781784870621
- . Schwarzbaum, Lisa. ***All the Pretty Horses*** . Entertainment Weekly Article, 2000
- . Steckmesser, Kent L. ***Lawmen and Outlaws***. Literary History of the American West. Texas Christian U. P, 1998. 23 Set. 2009
- . Turner, Frederick J. ***The Significance of the Frontier in American History***. American Historical Association, 1893.

- . Slotkin, Richard. ***Myth and the Production of History in Ideology and Classic American Literature***. Ed. Sacvan Bercovitch and Myra Jehlen.
- . Snyder, Philip. ***Cowboys Codes*** in ***Cormac McCarthy's Border Trilogy in Cormac McCarthy Companion, The Border Trilogy*** U. P. of Mississippi, 2012. ISBN: 1578064015
- . Wallach, R., ed. lit. ***They Rode On: Blood Meridian and The Tragedy of the American West, Casebook Studies in Cormac McCarthy Volume 2***. Cormac McCarthy Society, 2013. ISBN: 978-1-62209 796-8
- . Whitman, Walt. ***Song of Myself*** in ***The Complete Poems of Walt Whitman***, Wordsworth Editions, 2006. ISBN: 978-1-85326-433-7
- . Weltzien, Alan. ***Power of the Dog author Thomas Savage died in obscurity. It's time to honor his work***. The Washington Post Article, 15 Feb. 2022.