

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

LUIS TADEU RIBEIRO DIX

**O CINEMA DE CLINT EASTWOOD:
Marcas de um Autor Clássico Americano**

**SÃO PAULO
2010**

LUIS TADEU RIBEIRO DIX

**O CINEMA DE CLINT EASTWOOD:
Marcas de um Autor Clássico Americano**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, pelo Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa.

**SÃO PAULO
2010**

D651 Dix, Luís Tadeu Ribeiro
O cinema de Clint Eastwood: marcas de um autor
clássico americano / Luís Tadeu Ribeiro Dix. – 2010.
149f.: il.; 30 cm.

Orientadora: Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa.
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade
Anhembi Morumbi, São Paulo, 2010.
Bibliografia: f.118-119.

1. Comunicação. 2. *Hollywood*. 3. Cristianismo
4. A autoria cinematográfica. 5. Cinema clássico americano.
I. Título.

CDD 302.2

LUIS TADEU RIBEIRO DIX

**O CINEMA DE CLINT EASTWOOD:
Marcas de um Autor Clássico Americano**

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Comunicação, pelo Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea, da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa.

Aprovado em 13/04/2010

Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa

Prof. Dr. Luiz Antonio Vadico

Prof. Dr. Rogério Ferraraz

Profa. Dra. Bárbara Heller

DEDICATÓRIA

Ao Clint Eastwood, ponto de encontro de sensibilidade, amadurecimento, talento como ator, diretor, compositor, amigo e que une sua família por meio da arte do cinema.

Ao Luis Felipe, filho querido.

Ao Thomas, esperança que começa seu desafio de vida.

AGRADECIMENTOS

“Agradecimentos” é um espaço formal para registrar a contribuição de várias pessoas para a melhor qualidade de um trabalho.

No caso deste, só agradecer é muito pouco.

A contribuição dada, principalmente pelos professores orientadores e participantes das bancas de Qualificação e Defesa deram a este trabalho o conteúdo e forma finais que, somente eu – por ser o alvo dessas contribuições – poderia avaliar. E avalio, primeiramente, com todo o coração, depois com todo o respeito e admiração porque cada um transcendeu os limites de suas responsabilidades acadêmicas: foram e são, realmente, professores que todos nós gostaríamos de ser.

À Profa. Dra. Bernadette Lyra, orientadora sensível, mãe de todos os Mestres e Mestrandos em Comunicação, por entender a mudança de rumo de meu trabalho e agir ao designar dois brilhantes orientadores.

À Profa. Dra. Laura Cánepa que, como Clint Eastwood, é um ponto de encontro de sensibilidade, competência, entusiasmo, dedicação (férias, pé engessado, assistindo a um filme de Clint Eastwood) e orientação detalhada para a edição deste trabalho. Também, por não ter aplicado o princípio de “*deadline*” da narrativa do cinema clássico americano, para com o prazo de entrega desta Dissertação.

Ao Prof. Dr. Luiz Vadico, co-orientador exigente, mais que conhecedor do gênero sagrado no cinema, um arguto observador do significado da presença dos elementos religiosos na obra de Clint Eastwood. A ele, este trabalho deve os diagnósticos da “pregação” de Clint Eastwood, do valor religioso do ritual da cusparada, como marcas desse Autor e que seria necessário separar o indivíduo da pregação de sua obra.

Ao Prof. Dr. Rogério Ferraraz que, ao apontar na Qualificação, que o “corpus” desta tese deveria encaminhar-se para Marcas de Autoria de Clint Eastwood, contribuiu decisivamente para a riqueza do conteúdo desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Marcello Tassara, por ter me despertado para o impacto cênico dos detalhes nos filmes e seu significado dramático numa narrativa. Assim,

as mãos de Clint Eastwood passaram a representar uma metáfora mais significativa como uma de suas marcas.

À Profa. Dra. Sheila Schvarzman, pelo estímulo em discutir para entender a evolução histórica do cinema e a relação para com seu uso devido e indevido, bem como, pela paciência e tolerância quando esse entendimento foi mais lento.

À Profa. Dra. Bárbara Heller, por sua leitura detalhada e cuidadosa do documento para a Qualificação e pelos comentários finais - mais que pertinentes – generosos, que foram de grande valia para a feitura desta Dissertação e correções finais. Sem essas observações, a compreensão e proposta deste trabalho ficaria prejudicada.

Ao Dr. Alfredo Canteli, diretor espiritual, atento e entusiasta, pelo “garimpo” que resultou na descoberta do artigo sobre a evolução na carreira de Clint Eastwood “Entre Harry el sucio ao Gran Torino...”, bem como do valor religioso do ritual de cuspir, tanto presente nas Sagradas Escrituras Judaica, quanto da Católica.

Ao Alan Grabowsky, irmão-amigo americano, por me indicar os caminhos para a busca e seleção dos valores do Partido Republicano, importantes para compreensão de parte do significado da filmografia de Clint Eastwood.

Ao Karol Sapiro, amigo-irmão, sempre presente, profundo conhecedor e de cinema, pelo entusiasmo em provocar discussões sobre Clint Eastwood, sua obra, sua musicalidade, até o ponto de comprar livros para alicerçar o presente trabalho acadêmico.

Ao amigo Pablo Basco, pela presença na apresentação deste trabalho, e incentivo na continuação da pesquisa sobre os significados da obra de Clint Eastwood.

Ao Prof. Dr. Zilton Macedo, irmão-amigo, por entender que o conteúdo deste trabalho seria muito valorizado com a leitura e análise do livro de Max Weber e os valores cristãos como uma importante marca autoral de Clint Eastwood.

Aos amigos Marcos Brandão, pela confiança ao me ceder sua Dissertação, sem temor de plágios, bem como na formatação final para que este trabalho tivesse validade acadêmica; ao Rafael Valse, pela contribuição na edição das músicas temas dos filmes escolhidos, para o final da apresentação desta tese à banca; ao Rafael Pimenta, pela transcrição para a pauta de três músicas, das muitas, compostas por Clint Eastwood, como exemplo ilustrativo; à Renata Weinberg

pela pesquisa junto às Sagradas Escrituras de Israel sobre o valor sobrenatural da cusparada na tradição religiosa judaica.

À Maria Helena, esposa querida, na dedicação, incansável busca de referências, e apoio em todo o período de desenvolvimento desta pesquisa, bem como na renúncia daquelas obrigações familiares e sociais dos fins de semana e férias.

Aos filhos queridos Luis Eduardo e esposa Ilana, Maria Carolina e esposo Thiago, por acompanharem de perto, com entusiasmo, meus comentários, orientando sequências dos capítulos, até gravando vários filmes de Clint Eastwood para que pudessem ser vistos e revistos várias vezes.

Que fique claro: sem a ajuda e incentivo de todos, não haveria as próximas páginas.

*“A mais importante tarefa de um diretor é ter o domínio do que acontece dentro da imagem”
(David Bordwell).*

RESUMO

Este trabalho busca analisar, em dez filmes do cineasta norte-americano Clint Eastwood (entre os vinte e dois em que ele atua e dirige), aspectos que possam se constituir como marcas de uma autoria cinematográfica. Ao longo dos anos, essas obras têm despertado o interesse de diversos observadores, sendo marcadas por elementos recorrentes que compõem uma constelação de características ao mesmo tempo distinguíveis e ligadas ao estilo e ao sistema de produção clássico hollywoodiano. Entre as características marcadamente autorais do cinema de Eastwood, o presente trabalho analisa principalmente duas: o destaque que o cineasta dá às imagens das mãos dos seus personagens (o que parece fazer referência a princípios muito caros à cultura norte-americana, como o valor da ação individual, do trabalho e da decisão pessoal) e a pregação da religiosidade cristã como valor central. A metodologia usada para o trabalho foi a pesquisa bibliográfica, sobretudo em estudos sobre a autoria cinematográfica e o cinema clássico hollywoodiano, tanto no que se refere à História quanto às questões de estilo, conjugada à análise detalhada dos filmes escolhidos.

Palavras-chave: Cinema narrativo clássico, *Hollywood*, Autoria Cinematográfica, Clint Eastwood, Cristianismo

ABSTRACT

This work aims at analyzing, through ten feature films by the American moviemaker Clint Eastwood (among the twenty two movies he has starred and directed), on aspects that may act as marks of a moviemaking authorship. Along the years, those films have aroused the interest of so many observers, being characterized by recurring elements that build a constellation of features at the same time differentiated and linked to the style and classic Hollywood production system. Among the characteristics unmistakably authorial of Eastwood movies, the present work reviews mostly two of them: the emphasis he gives to the hand images of his characters (something that refers to very valued principles for the American culture, like the valor of the individual action and personal resolve) and the preaching of Christian religiosity as a core value. The methodology used for the work was bibliographical research, mostly on studies about moviemaking authorship and the classic Hollywood cinema (both, in what refers to History and as matters of style) linked to the detailed review of the chosen movies.

Keywords: Classic narrated cinema. Hollywood. Feature film authorship. Clint Eastwood. Christianity.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1	Imperdoáveis, imagem1	55
Fig. 2	Imperdoáveis, imagem 2	55
Fig. 3	Imperdoáveis, imagem 3	56
Fig. 4	Imperdoáveis, imagem 4	56
Fig. 5	Imperdoáveis, imagem 5	56
Fig. 6	Cowboys do Espaço, imagem 1	57
Fig. 7	Cowboys do Espaço, imagem 2	57
Fig. 8	Cowboys do Espaço, imagem 3	57
Fig. 9	Cowboys do Espaço, imagem 4	58
Fig. 10	Cowboys do Espaço, imagem 5	58
Fig. 11	Menina de Ouro, imagem 1	58
Fig. 12	Menina de Ouro, imagem 2	59
Fig. 13	Menina de Ouro, imagem 3	59
Fig. 14	Gran Torino, imagem 1	59
Fig. 15	Gran Torino, imagem 2	60
Fig. 16	Gran Torino, imagem 3	60
Fig. 17	Gran Torino, imagem 4	60
Fig. 18	Marca musical em “Imperdoáveis”	65
Fig. 19	Marca musical em “As Pontes de Madison”	65
Fig. 20	Marca musical em “Gran Torino”	66
Fig. 21	Material promocional	80
Fig. 22	Recolhendo a mão da esposa para enterrá-la	80
Fig. 23	Suas mãos no centro da tela	81
Fig. 24	Mãos recebem a iluminação central	81
Fig. 25	Mão em primeiro plano	81
Fig. 26	Mãos armando revólver “última geração”	81
Fig. 27	Luz direcionada para as mãos	82
Fig. 28	Só a mão, mal iluminada, em primeiro plano.	82
Fig. 29	Mão segura retrato de esposa	82
Fig. 30	Deposita com cuidado flores no túmulo	82
Fig. 31	Toma rifle do amigo que titubeia	83

Fig. 32	Mãos seguram rifle	83
Fig. 33	Material de divulgação	83
Fig. 34	Pontes de Madison 1	84
Fig. 35	Pontes de Madison 2	84
Fig. 36	Pontes de Madison 3	84
Fig. 37	Pontes de Madison 4	85
Fig. 38	Poder Absoluto 1	85
Fig. 39	Poder Absoluto 2	85
Fig. 40	Poder Absoluto 3	86
Fig. 41	Pai desenha rosto da filha	86
Fig. 42	Everett busca detalhes do caso de Frank Beechum	86
Fig. 43	Everett descreve cena do crime e sua dúvida	87
Fig. 44	Everett força a porta da casa de sua colega morta	87
Fig. 45	Cena final	87
Fig. 46	Mãos que trabalham	88
Fig. 47	Close das mãos enquanto analise projeto	88
Fig. 48	Close da mão	88
Fig. 49	McCaleb após transplante	89
Fig. 50	McCaleb preenche cheque para pagar vizinho	89
Fig. 51	Ao retirar cheque do quadro para pagar o vizinho	89
Fig. 52	Perseguição final ao assassino serial	89
Fig. 53	Close das mãos de Dunn	90
Fig. 54	Dunn analisa decisão sobre a carreira de Maggie	91
Fig. 55	Dunn analisa nariz sangrando de Maggie	91
Fig. 56	Mãos agem firmemente no nariz de Maggie	91
Fig. 57	Dunn muito comovido	91
Fig. 58	Cena emblemática da importância das mãos em Clint	92
Fig. 59	Close das mãos, desconectando o aparelho por onde Maggie respira	92
Fig. 60	Sequência da imagem anterior.....	92
Fig. 61	Aplicando a adrenalina.....	93
Fig. 62	Gesto típico de Walter ao ameaçar gangue asiática	93
Fig. 63	Mesmo gesto quando ameaça gangue	93
Fig. 64	Sequência da mesma situação	94

Fig. 65	Mãos com sangue	94
Fig. 66	Mãos, ao examinar folhetos de casas de retiro	94
Fig. 67	Mãos abrindo a geladeira da casa de seus vizinhos	94
Fig. 68	Mãos nivelando os pés da máquina de lavar roupa de seus vizinhos	95
Fig. 69	Mãos consertando ventilador da casa de seus vizinhos.....	95
Fig. 70	Mão de Walter ao ver Sue	95
Fig. 71	Sequência da cena	95
Fig. 72	Mão, revelando reação de revolta de Walter ao estupro de Sue ...	96
Fig. 73	Sequência da imagem anterior	96
Fig. 74	Limpa as armas para dar impressão a Tahoe de um massacre de vingança	96
Fig. 75	Abre a caixa de sua medalha de guerra	96
Fig. 76	Walter, só, no jardim da casa dos rapazes da gangue asiática	97
Fig. 77	Mão simula tirar lentamente uma arma do bolso do blusão	97
Fig. 78	Walter cai morto fuzilado	97
Fig. 79	Mão, após ser fuzilado pela gangue	97
Fig. 80	Pregação cristã 1	101
Fig. 81	Pregação cristã 2	101
Fig. 82	Pregação cristã 3	102
Fig. 83	Pregação cristã 4	102
Fig. 84	Pregação cristã 5	102
Fig. 85	Pregação cristã 6	103
Fig. 86	Pregação cristã 7	103
Fig. 87	Pregação cristã 8	103
Fig. 88	Pregação cristã 9	104
Fig. 89	Pregação cristã 10	104
Fig. 90	Pregação cristã 11	104
Fig. 91	Pregação cristã 12	105
Fig. 92	Pregação cristã 13	105
Fig. 93	Pregação cristã 14	105
Fig. 94	Pregação cristã 15	106
Fig. 95	Pregação cristã 16	106
Fig. 96	Pregação cristã 17	106
Fig. 97	Pregação cristã 18	107

Fig. 98	Pregação cristã 19	107
Fig. 99	Pregação cristã 20	107
Fig. 100	Pregação cristã 21	108
Fig. 101	Pregação cristã 22	108
Fig. 102	Pregação cristã 23	109
Fig. 103	Pregação cristã 24	109
Fig. 104	Pregação cristã 25	109
Fig. 105	Pregação cristã 26	109
Fig. 106	Pregação cristã 27	109
Fig. 107	Pregação cristã 28	110
Fig. 108	Pregação cristã 29	110
Fig. 109	Pregação cristã 30	110
Fig. 110	Pregação cristã 31	110
Fig. 111	Pregação cristã 32	111
Fig. 112	Pregação cristã 33	111
Fig. 113	Pregação cristã 34	111

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1. VIDA E OBRA DE CLINT EASTWOOD.....	22
1.1. Breve histórico relevante para sua filmografia.....	22
1.2. As influências decisivas: Sergio Leone.....	25
1.3. As influências decisivas: Don Siegel	28
1.4. Malpaso, a companhia e a produtora.....	33
2. UM AUTOR AMERICANO CLÁSSICO	36
2.1. O Classicismo	36
2.2. A Religiosidade	39
2.3. A Questão da Autoria	45
3. AS MARCAS DO AUTOR CLINT EASTWOOD	52
3.1. Autoria como Ator	53
3.2. Autoria como Diretor	61
3.2.1. O classicismo na obra de Clint Eastwood	61
3.2.2. As influências de Sergio Leone e de Don Siegel	63
3.2.3 A marca “musical” de Eastwood	64
3.2.4 O sentido de patriotismo na obra de Clint Eastwood	66
3.2.5. A religiosidade na obra de Clint Eastwood	69
3.2.6. A recorrência de determinados profissionais em papéis-chave nas suas produções	75
4. EM BUSCA DE CLINT ATTITUDE	77
4.1. <i>Clint Attitude</i> : a atuação das Mãos	78
4.1.1. Josey Wales, o fora da Lei (1976)	80
4.1.2. Impacto Fulminante	81
4.1.3. Imperdoáveis	82
4.1.4. Pontes de Madison	84
4.1.5. Poder Absoluto	85
4.1.6. Crime Verdadeiro	86
4.1.7. Cowboys do Espaço	88

4.1.8. Dívida de Sangue	89
4.1.9. Menina de Ouro	90
4.1.10. Gran Torino	93
4.2. A Clint Attitude e a Pregração Cristã	98
4.2.1. Josey Wales (1976)	100
4.2.2. Imperdoáveis (1992)	101
4.2.3. Pontes de Madison	102
4.2.4. Poder Absoluto	103
4.2.5. Crime Verdadeiro	104
4.2.6. Cowboys do Espaço	105
4.2.7. Dívida de Sangue	106
4.2.8. Menina de Ouro	107
4.2.9. Gran Torino	109
CONCLUSÃO.....	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	118
ANEXOS.....	120

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho é buscar, na filmografia de Clint Eastwood, quais os aspectos que constituem as marcas de sua autoria. O ponto de partida desse processo foi a observação de dois detalhes sempre presentes nos filmes em que Clint Eastwood é ao mesmo tempo diretor e ator. De um início, apenas como espectador de filmes de ação, os detalhes cênicos de tão recorrentes chamaram minha atenção para a possibilidade de terem um significado maior. A "persistência" desses dois elementos nos filmes de Clint Eastwood teria algum motivo mais significativo?

Os dois detalhes recorrentes observados são as mãos de seus personagens – portanto, suas mãos - em movimento especialmente filmadas em *close* – portanto, ocupando toda a tela - e a presença constante de elementos religiosos cristãos, sejam como cenários, ou mencionados como o nome de uma cidade, ou ainda, como a crença de um personagem do filme; contudo, no caso dos dois últimos filmes em que atua, *Menina de Ouro* e *Gran Torino*, esses elementos cristãos, antes detalhes, assumem presença fundamental como católicos porque são vividos pelos personagens de Clint Eastwood e influem decisivamente na narrativa e decisão dos personagens.

Por si sós esses detalhes seriam insuficientes para alicerçar um trabalho com suas conclusões; foi necessário que a busca por marcas de autoria de Clint Eastwood ampliasse e aprofundasse as observações.

Nessa busca, outros elementos vieram à tona, ou seja, em todos os filmes analisados, os quais Clint Eastwood se autodirige como ator, eles estão lá, disponíveis, apenas à espera de serem valorizados como suas Marcas. Considerando cada filme, são detalhes pouco ou nada percebidos como Marca de autoria, mas que no conjunto da obra de Clint Eastwood assumem essa condição.

Diogo Alçada Tavares, em quatro artigos sobre a evolução da carreira de Clint Eastwood, menciona que a partir do primeiro filme dirigido por Sergio Leone, *Por um Punhado de Dólares*, foi definido o modo de atuar do ator que seria repetido e notabilizado pelas duas obras seguintes que compõem a *Trilogia dos Dólares*, toda dirigida por Leone. Clint, então jovem ator, desenvolveu o personagem conforme o

italiano Leone imaginava o oeste americano (ele conhecia o oeste apenas de ver os filmes, na Itália antes da II Guerra). Esse modo é resultado cênico do perfil dos personagens vividos por Clint Eastwood e que Tavares denomina a *Clint attitude* que poderia ser percebida pelas seguintes características:

(...) rosto de expressão séria, charme rude, cara de poucos amigos, homem de pouca conversa, frases que ficam no ouvido, montes de cuspo, voz rouca, olhos semicerrados, resposta na ponta da língua e ação tanto imprevisível como imediata. Esse primeiro personagem de Clint deixou rapidamente uma marca que prometia não ficar por ali (TAVARES, 2009)¹.

No decorrer de sua carreira de mais de cinquenta anos como ator, depois também diretor e produtor – iniciou em 1955, com uma pequena aparição em *A revanche do Monstro* (*Revenge of the Creature*, 1955) - Clint Eastwood manteve na tela a presença cênica com a *Clint attitude*. Isso tem sido sua marca, considerando as circunstâncias de cada filme, por exemplo, a quantidade de cusparadas do personagem.

Havia perguntas que precisavam ser respondidas para se confirmar ou rejeitar as seguintes possibilidades: Clint Eastwood seria realmente um autor? Seus filmes poderiam ser classificados em alguma categoria? Em se confirmando como autor, quais suas marcas? Há algum legado seu que deveria ser destacado? Ele comunica alguma coisa, além de técnica de direção e interpretação?

O caminho a percorrer teria de começar com conhecimento de que aspectos de sua vida foram relevantes para a filmografia.

A fonte das informações sobre sua vida é o livro biográfico de Daniel O'Brien, *Clint Eastwood – Film Maker* (1996). Esse biógrafo é um jornalista e crítico de cinema com artigos publicados em várias revistas de cinema da Inglaterra, conforme informações da editora Batsford Film Books.

O que se destaca na bibliografia de O'Brien é o fato recorrente de que Clint Eastwood sempre esteve às voltas com ação física: instrutor de natação, cavador de buracos para piscinas, lenhador nas férias. O fato de que nos filmes em

¹ Diogo Alçada Tavares é um crítico português, articulista de cinema no site www.antecinema.com. Esse site divulga, comenta crítica, resenha filmes e seus articulistas têm espaço para artigos maiores, como esse: "Clint Eastwood Homem ou Lenda?" escrito em 20 de março de 2009.

que atua sempre fazer o papel de homem de ação, talvez possa ter origem nesse histórico. Mesmo em *Gran Torino*, em que é um aposentado, tem uma completa oficina de consertos domésticos e em varias cenas aparece consertando coisas e aparelhos. A ação física é uma de suas constantes.

Também não passa despercebido que tem sete filhos (cinco mulheres e dois homens) resultado tanto de seus casamentos quanto de suas uniões extraconjugais. Com exceção de sua primeira esposa, todos os filhos e esposas estão presentes em seus filmes, menção dos créditos. Fato relevante de sua biografia revela que também é músico, compõe obras para seus filmes e suas amizades construídas ao longo de sua vida são duradouras, principalmente Lennie Niehaus, músico, companheiro do conjunto de jazz desde a década de 50; são sócios na produtora Malpaso, compondo as trilha de quase totalidade do filmes que Clint dirige.

Na busca pelas marcas de autoria, o livro consultado como fonte foi *Introdução à teoria do cinema*, de Robert Stam. Stam aborda cronologicamente a evolução da atividade cinematográfica, mormente nos Estados Unidos, porém, sempre mencionando a influência mútua dos cinemas americano e francês; poder-se-ia dizer que nem sempre se tratou de uma convivência amistosa ou mesmo respeitosa.

A valorização do cinema americano pela intelectualidade francesa passou a acontecer com o crescimento, naquele país, do cinema autoral. Conforme ressaltado por Stam:

Para Truffaut, o novo cinema se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo que impregna o filme com a personalidade de seu diretor. Os diretores intrinsecamente vigorosos, afirmava a teoria do autor, exibirão no decorrer dos anos uma personalidade estilística e tematicamente reconhecível, mesmo trabalhando nos estúdios hollywoodianos. Em resumo, o verdadeiro talento sobressairá, não importando as circunstâncias (STAM, 2006, p. 103 -104).

A legitimidade definitiva veio com o endosso da revista *Cahiers du Cinéma*, respeitada no meio cinematográfico americano e europeu, atribuindo ao diretor a responsabilidade pela estética e *mise-en-scène* de um filme.

O processo crítico é fundamental para o crescimento e novos rumos de toda atividade artística, processo este classificado por Stam como palimpsesto. Com o cinema de autor não seria diferente, mas mesmo com mudanças, evolução, ataques que a visão autoral do cinema recebeu nos últimos cinquenta anos, o fato é que indústria (inclusive a Hollywoodiana) passou a investir em seus “autores”. Neste caso, Clint Eastwood, principalmente, a partir de seu *western Imperdoáveis* e com uma produção profícua é percebido como um dos principais autores hollywoodianos em atividade.

David Bordwell, no artigo “*Cinema clássico hollywoodiano: normas princípios narrativos*”, afirma que a narração clássica hollywoodiana constitui uma configuração particular de cinema, fruto de uma composição cinematográfica que tem regras fixas e permanentes, e cuja obediência é a característica histórica de Hollywood. Aspectos como,

“(...) indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos (...) a história finaliza com uma vitória ou derrota decisiva, a resolução do problema e a clara consecução ou não consecução dos objetivos (...), há uma situação inicial de equilíbrio que é quebrada e precisa ser restabelecida pelo herói com a eliminação do elemento perturbador (...) para organizar essa história, devem estar presente os prazos finais (*deadlines*), dando organização temporal, suspense e dramaticidade às situações” (BORDWELL, 2005, p. 279 e 286).

Pela leitura do artigo, cresceu a certeza de que os filmes de Clint Eastwood obedecem até rigidamente a essas normas, bem como as que se referem às características de um filme classificado como de gênero. Bordwell cita comentários de Edward Buscombe, autor do artigo “A idéia de gênero no cinema americano”:

A “forma exterior” de um gênero consiste em elementos visuais – no faroeste, chapéus de abas largas, armas (...), ao passo que a “forma interior” são os meios por intermédios dos quais esses elementos visuais são empregados (...) “um cavalo no faroeste não é apenas um animal, mas símbolo de dignidade, graça e poder” (BUSCOMBE apud BORDWELL, 2005, p.).

A importância de gênero para o cinema é registrada por Stam com o comentário seguinte: “os teóricos começaram a perceber o gênero como a cristalização de um encontro negociado entre cineasta e audiência, uma forma de conciliação entre a estabilidade de uma indústria e o entusiasmo de uma arte popular em evolução” (STAM, 2006, p.148).

Os filmes de Eastwood nunca são estritamente de um só gênero, mas, sim o que Stam denomina “hibridização de diversas tendências genéricas” (Ibid., p.149).

Westerns, filmes épicos, sobre guerra, comédias românticas, dramas familiares, problemas sociais com que a sociedade americana convive, são alguns dos exemplos de filmes de Clint Eastwood. Os filmes analisados, por ordem cronológica de sua produção, são:

1. Josey Wales, o Fora da Lei (1976)
2. Impacto Fulminante (1983)
3. Imperdoáveis (1992)
4. As Pontes de Madison (1993)
5. Poder Absoluto (1997)
6. Crime Verdadeiro (1999)
7. Cowboys do Espaço (2000)
8. Dívida de Sangue (2002)
9. Menina de Ouro (2004)
10. Gran Torino (2008)

Considerando os elementos que configuram as marcas de Clint Eastwood como autor, buscou-se o significado do destaque dado às mãos dos personagens vividos por ele, em cenas rápidas e exclusivas, portanto com sentido dramático na narrativa. Para responder à essa busca, recorreu-se a alguns dados de sua vida, resumida na biografia de O’Brien, e enquadrando-os nas narrativas dos filmes. Nos filmes analisados, seus personagens são homens que tem seu próprio senso de justiça, estejam ou não a serviço da Lei (Wales, Munny, Luther x McCaleb, Calahan, etc.); também, assumem responsabilidades pelos seus atos; têm amigos com quem contam; suas famílias são um elo para suas vidas – mesmo tendo problemas de relacionamento com filhas ou esposas; têm no trabalho um ponto de referência de suas vidas, são homens de ação e transmitem competência no trabalho; seus

sensos próprios de justiça pregam o patriotismo não como valor político, mas como elemento fundamental para se construir os Estados Unidos a partir da plataforma política do Partido Republicano a que pertence. Se todos esses elementos são recorrentes pode-se inferir que transmitem aquilo que Clint quer registrar com seus filmes: fazer o que acha correto, mas sobretudo fazer, agir, que são aspectos essenciais da cultura americana: o valor do trabalho. E suas mãos são a metáfora que destaca em cenas de todos os filmes analisados.

Um dos mais surpreendentes detalhes recorrentes – surpreendentes por se tratarem de detalhes e que estão presentes em toda sua obra – é a questão da religiosidade cristã. Em todos os filmes analisados – além de três não considerados neste trabalho, *A Troca*, *Sobre Meninos* e *Lobos* e *Invictus* – os valores religiosos estão presentes. Foi fundamental se pesquisar a que manifestação religiosa cristã se trata.

Duas obras relativas a esse assunto foram consultadas para formar a opinião para com os filmes de Eastwood: *Uma História de Deus*, de Karen Armstrong (2008) e *A Ética Protestante e o “Espírito” do Capitalismo*, de Max Weber, obra clássica da sociologia, publicada pela primeira vez em 1904-5 e ampliada em 1920.

A obra de Armstrong trata de história das várias religiões, suas mudanças, atualizações no decorrer do tempo e dos locais onde são praticadas; quanto ao cristianismo - catolicismo e protestantismo – a autora relata de como aconteceu sua migração da Europa para os Estados Unidos, no período da colonização desse país da América e como influenciou o comportamento do povo americano. As manifestações do povo variam conforme suas influências sejam católicas ou protestantes, principalmente o calvinismo.

Complementando a obra de Armstrong para a análise dos filmes de Clint Eastwood, o livro de Weber – um clássico da literatura sócio-religiosa – enfoca principalmente a ética protestante como modo de vida proposto para o povo americano. A observação básica de Weber refere-se à ética e moral do trabalho e suas consequências para a justificação.²

Duas observações de Weber têm forte impacto nos personagens vividos por Clint Eastwood nos filmes que dirige. “O feito propriamente dito da Reforma

² Para as correntes Protestante, entende-se como Justificação a sentença dada por Deus para cada ser humano, quanto à vida eterna, após sua morte. O Justo terá o prêmio e não justo, o castigo; a Justificação não depende das ações realizadas por cada um, mas somente da justiça de Deus. Já para os Católicos, a Justificação depende das boas obras realizadas enquanto se vive.

consistiu simplesmente em ter já no momento inflado fortemente, em contraste com a concepção católica, a ênfase moral e o prêmio religioso para o trabalho intramundano no quadro das profissões” (WEBER, 1920, p. 75). E, complementando uma importante característica da influência calvinista, de interesse para o presente trabalho, refere-se à predestinação, a de que o destino de cada ser humano está fixado por Deus.

“Uma vez estabelecido que seus decretos são imutáveis, a graça de Deus é tão imperdível por aqueles a quem foi concebida como inacessível àqueles a quem foi recusada (...) essa doutrina não podia ter outro efeito sobre o estado de espírito de uma geração que se rendeu à sua formidável coerência um sentimento de inaudita solidão interior do indivíduo” (Ibid., p. 95).

Para reforçar o diagnóstico de que opção cristã se trata, Weber refere-se a um comentário de John Wesley:

“Religião, com efeito, deve necessariamente gerar, seja laboriosidade (industry), seja frugalidade (frugality), e estas não podem originar senão riqueza... Mas se aumenta a riqueza, aumentam também orgulho, ira e amor ao mundo em todas suas formas. Não nos é lícito impedir que as pessoas sejam laboriosas e frugais; temos que exortar todos os cristãos a ganhar tudo quanto puderem, e poupar tudo quanto puderem; e isso na verdade significa enriquecer” (WESLEY, apud WEBER, 1920, p.159).

Fica demonstrado que os personagens vividos por Clint Eastwood não se enquadram nesse perfil; mas a conclusão final é quanto ao fato do protestantismo pregar a riqueza como fruto de um trabalho orientado para Deus.

Seja nos personagens vividos por Clint Eastwood ou em outros filmes em que só dirige, essa preocupação não está presente. O comportamento dos personagens não busca esse estado moral. Numa gradação que se pode chamar de evolução do próprio Clint Eastwood, *Gran Torino* - o último filme em que atua - pode ser considerado como sua proposta final religiosa: o catolicismo. O catolicismo é utilizado como elemento cristão, pela unicidade de doutrina, enquanto as várias denominações protestantes apresentam diversas manifestações.

Com esses elementos já é possível se chegar a uma primeira conclusão, de que as marcas de Clint Eastwood referem-se tanto a ele como ator, quanto como diretor. Quando essas marcas não estão presentes cenicamente, a narrativa inclui suas músicas e/ ou de seu filho Kyle.

A proposta deste trabalho é que as marcas que caracterizam a mensagem de autoria de Clint Eastwood tenham um nome: *Clint Attitude*. A *Clint Attitude*, portanto, é a pregação que reúne família, amigos, patriotismo, atitude produtiva e cristianismo, e sintetiza o legado desse autor como diretor e ator.

1. VIDA E OBRA DE CLINT EASTWOOD

O cineasta estadunidense Clint Eastwood Jr nasceu em 31 de maio de 1930, na cidade de São Francisco, estado da Califórnia, filho de Margareth Ruth Runner e Clint Eastwood, tendo ascendência escocesa, inglesa, alemã e irlandesa. Quanto às origens religiosas, sua família era protestante.

Com base na biografia de Clint Eastwood publicada por Daniel O'Brien, *Clint Eastwood – Film Maker* (1996) segue um breve histórico do início de sua carreira cinematográfica, na qual começou como ator e não demorou muito a encontrar o sucesso.

1.1. Breve histórico relevante para sua filmografia

Clint Eastwood nasceu em uma família de classe média, mas em 1931 o país ainda sentia os efeitos da crise de 1929 da Bolsa de Valores de Nova York, de proporções mundiais, que empobreceu praticamente a nação toda. Seu pai era corretor, mas aceitava todo tipo de trabalho, como por exemplo, atendente de bomba de gasolina, chegando a viajar frequentemente com sua família aonde fosse necessário. Apesar dessa vida inconstante e de mudanças sucessivas, eles nunca passaram fome. As tensões familiares nunca foram escondidas, e a família visitava com frequência sua avó, que possuía uma granja (O'BRIEN, 1996, p. 16).

Como observa O'Brien (Ibid., p.17), os efeitos em longo prazo que se sentem em sua longa carreira profissional são uma atitude respeitosa para com dinheiro, um forte desejo de continuar trabalhando, uma insistência de absoluta lealdade de seus empregados e uma crença inabalável em seu próprio instinto.

O jovem Clint ingressou na carreira artística na Oakland Technical High School (correspondente no Brasil ao antigo ginásio, ou período entre 4ª e 8ª série), na Califórnia, aos quinze anos, quando aceitou o convite de uma professora de inglês para um papel principal em uma representação de aula, acreditando que, se desistisse, seria pior do que fazer um papel ruim no palco. Até para sua surpresa, saiu-se bem, pelo menos com relação à autoconfiança (Ibid., p. 16).

Anos depois, durante a faculdade – a Oakland Technical High –, a família Eastwood já estava mais estabilizada, com o pai trabalhando como especialista de eficiência industrial e sua mãe, na Industrial Business Machines, IBM. Com essa vida, morando num só lugar, Clint fez amizades mais duradouras, das quais se destaca Fritz Manes, que trabalhou como *dublê* (*stuntman*) e, em 1970, associou-se a ele na sua produtora, a Malpaso (Ibid., p.17).

“Nas férias de verão, tinha empregos externos, usualmente envolvendo trabalhos manuais, principalmente trabalho agrícola e como serralheiro cortando árvores. Suas notas de faculdade foram aceitáveis, e ele chegou a recusar um posto de líder de equipe esportiva, pois, conforme suas declarações, “não sou o tipo de grupo” (Ibid.).

Segundo seu biógrafo, ainda durante a faculdade, Eastwood freqüentou sessões de jazz com Charlie Parker, Coleman Hawkins e Lester Young. Aprendeu tocar pistão e piano e se apresentava profissionalmente no Omar Club, em Oakland, em troca de comida, cerveja e gorjeta. Em 1948, graduou-se na Oakland Technical High e depois quis graduar-se na Seattle University em música. Porém, não concluiu os estudos devido à convocação do Exército para a guerra da Coréia, em 1950. Estava num avião militar que caiu no mar, ainda nos Estados Unidos; mesmo ferido nadou grande distância e acabou não indo para a guerra e se tornando instrutor de natação dos soldados. Nesse meio tempo, manteve o entusiasmo para com a música. Achou tempo para continuar a estudar música, formando um grupo com o recruta e saxofonista Lennie Niehaus, na banda de jazz do exército. Lennie tornou-se um parceiro frequente na criação de trilhas sonoras dos filmes dirigidos por Clint Eastwood pela Malpaso (Ibid.).

Eastwood também frequentou um curso de negócios na Los Angeles City College, época em que se casou com Maggie Johnson, sua colega de curso colegial. Frequentavam reuniões com pessoas ligadas ao cinema, mas era sua esposa quem custeava a maioria das despesas da casa; Como observa O'Brien (Ibid., p.17-18) para quem havia aprendido o valor da independência e auto-suficiência, isso parecia humilhação e o casamento era percebido como limitador de sua liberdade. Sua contribuição para a renda do casal vinha de cavador dos buracos em terrenos onde se construiriam piscinas, bem como de homem ligado à

manutenção de casas e atendente de postos de gasolina, a mesma função que seu pai³ (Ibid.). E foi em 1954, aos 24 anos, enquanto trabalhava num posto de gasolina, que Eastwood encontrou Arthur Lubin, que o introduziria no mundo do cinema. Lubin, já renomado diretor de filmes de baixo custo, mas grandes bilheterias, na Universal, durante a produção de *Francis Joins the Wacs*, convidou Clint Eastwood para um teste. Ele já tinha, então, fama de descobrir novos talentos, como fizera com Rock Hudson anos antes. Clint assinou um contrato de US\$ 75,00 por semana, subindo para US\$ 100,00 se o contrato fosse estendido além do período de testes.

Imediatamente, Eastwood começou a observar os movimentos de todas as equipes de produção de vários filmes, interessando-se mais pelo negócio de produção de filmes que pela profissão de ator – mas tomou aulas particulares de dramaturgia, à noite, às suas expensas. Assim, começou sua carreira cinematográfica fazendo pequenas aparições em filmes B como *A revanche do Monstro* (*Revenge of the Creature*, 1955) e *Tarântula* (1955), ambos dirigidos por Jack Arnold. Mas seu primeiro papel oficial foi no filme *Ambush at Cimarron Pass*, de 1958⁴.

No ano seguinte, também trabalhou com James Garner em um episódio para televisão, da série *Maverick*. Foi, no entanto, com o personagem valentão de Yates Rowdy, vaqueiro condutor de gado, na série da TV *Rawhide* (em português, “*couro cru*”), da CBS, que Eastwood finalmente ganhou fama nos EUA. Na série, ele interpretava um *cowboy* que ele mesmo definiu como “*o idiota das planícies*”⁵ Seu papel era secundário, mas brilhava ao lado do principal astro, Eric Fleming, já famoso, no papel de Gil Favor. Com 217 episódios, a série expôs definitivamente Clint Eastwood no cenário audiovisual.

Décadas depois, contabilizando-se sua carreira no cinema, tem-se que, como ator, em papéis secundários e depois nos principais, Clint Eastwood atuou em 59 filmes, desde 1954 até 2008. Como diretor, o primeiro crédito é de 1971 e, desde então, até 2009 com *Invictus*, (sobre a vida de Nelson Mandela, lançado em janeiro de 2010) foram 30 filmes, sendo que, em vinte e dois, ele também atuou como ator.

³ É importante notar a presença do trabalho usando suas mãos: cavando a terra, fazendo manutenção de casas e atendente dos postos de gasolina que, à época, era quem abastecia os veículos, não como é hoje, operação feita pelo próprio proprietário do veículo.

⁴ Até 26 de agosto de 2009, apesar da busca do site da Google, com mais de 120 citações e comentários em português sobre o filme, não se encontrou um título para a tradução em nossa língua. Todos se referem ao título em inglês. Numa tradução livre seria *Emboscada no Desfiladeiro Cimarron*.

⁵ <http://www.estudosobre.com/Clint_Eastwood> acesso em 28/09/2009

Há que acrescentar a essas atividades, também a de produtor de diversos filmes que dirige.

Como diretor, observa-se que Eastwood prefere trabalhar sempre com a mesma equipe de produtores, editores e técnicos, como por exemplo, James Fox, como editor, Lennie Niehaus como compositor e orquestrador e Jack Green como diretor de fotografia - este por mais de dez anos, por exemplo. Ele também tem uma longa relação com a Warner Bros, estúdio que financia a maioria de seus filmes.

Por ser importante para sua filmografia como autor, cabe destacar também que Eastwood pertence ao Partido Republicano, pelo qual trabalha em campanhas eleitorais. Em 1986, foi prefeito de Carmel, (pequena comunidade da Califórnia, recebendo o salário simbólico de US\$ 200,00 anuais). Sobre a vida particular de Clint Eastwood, é importante apenas registrar a existência dos seus sete filhos, que têm presença constante – cênica ou sonora - em seus filmes. Casado duas vezes, tem cinco filhas e dois filhos de cinco mulheres: Kymber, nascida em 1964, com Roxane Tunis; Kyle, de 1968 e Alison, de 1972, ambos com sua esposa Maggie Johnson; Scott, de 1986 e Kathryn, de 1988, com a aeromoça Jacelyn Reeves; Francesca Ruth, de 1993, com Frances Fischer, e Morgan, de 1996, com a atual esposa Dina Ruiz. De sua união com a atriz Sondra Locke, entre 1976 e 1988 não há filhos.

1.2. As influências decisivas: Sergio Leone

A carreira de Eastwood como ator teve início em 1954, mas o estrelato cinematográfico veio um pouco mais tarde, em 1964, pelas mãos do diretor italiano de *westerns* “*spaghetti*” Sergio Leone, que o dirigiu em *Por um Punhado de Dólares* (*A Fistful of Dollars*, 1964). Nesse filme, sua interpretação como o misterioso “Homem Sem Nome” (no que logo se tornaria a “trilogia dos dólares” do diretor italiano) foi o verdadeiro “start” de sua carreira. Os filmes *Por um punhado de dólares*, *Por uns Dólares a mais* (*For a Few Dollars More*, 1965) e *Três Homens em Conflito* (*The Good, the Ugly and the Bad*, 1966) foram sucessos internacionais, dando fama a seu protagonista no mundo do cinema. Nessa série, Eastwood contracenou com os mesmos atores em diversos papéis (Gian Maria Volonté, Lee Van Cleef), evoluindo cada vez mais para preocupação com o argumento, com a

profundidade psicológica dos personagens e com o contexto histórico – mas deixaria sua marca num estilo de interpretação que ficaria conhecido como “*Clint attitude*”. Segundo Diogo Tavares, esta *atitude* poderia ser percebida pelas seguintes características:

(...) rosto de expressão séria, charme rude, cara de poucos amigos, homem de pouca conversa, frases que ficam no ouvido, montes de cuspo, voz rouca, olhos semicerrados, resposta na ponta da língua e ação tanto imprevisível como imediata. “Esse primeiro personagem de Clint deixou rapidamente uma marca que prometia não ficar por ali” (TAVARES, 2009).

Além do estilo imprimido ao trabalho de Eastwood, havia o estilo próprio de Leone (que o futuro diretor aproveitaria em seus filmes mais de uma década depois): o mínimo possível de diálogos, sets de filmagem sombrios, violência intensa, *extreme close-ups* alternados com grandes planos gerais, ângulos de câmera inesperados e a música inconfundível e altamente dramática do compositor Ennio Morricone. Falando sobre este momento tão definitivo em sua carreira cinematográfica, e também do personagem que o marcaria para sempre, Clint afirmaria tratar-se do: “*tipo de anti-herói que faz o que todo mundo secretamente gostaria de fazer... um tipo de Bogart na sela – que não tem medo de ser ele próprio, bom ou mau*”⁶

O estereótipo criado por Eastwood para seus personagens valentões, durões e calados deu-lhe a fama de ator de destaque no cinema americano e, durante os anos 1970 e 1980, ele atuaria em mais de vinte filmes nos quais manteve esse estilo. Na época, Leone disse sobre ele: “*Eu gosto do Clint Eastwood porque ele tem somente duas expressões faciais: uma com chapéu e outra sem ele*”⁷.

Leone (Roma, 1929-1989) foi um cineasta famoso por dirigir os filmes conhecidos por *spaghetti westerns*, faroestes italianos realizados fora dos Estados Unidos que tiveram muita aceitação na Europa, mas foram muito mal recebidos, inicialmente, pela crítica americana⁸. Oriundo de uma de família de cineastas do

⁶ Cf. in <http://www.spaghettiwesternreplicas.com/movies.html>).

⁷ Cf. <http://www.cinemadelsilenzio.it/index.php?mod=interview&id=17>, apud http://www.estudosobre.com/Clint_Eastwood.p3.

⁸ Cf. <http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/02/leone.html>

cinema mudo, mas contrariando orientação paterna, Leone iniciara sua carreira trabalhando sem remuneração como um dos assistentes de Vittorio De Sica.

Martin (apud EDWARDS, 1998) descreveu todos os filmes de Leone como “odes ao rosto humano”, referindo-se à preferência do diretor para cenas surpreendentes com câmara totalmente aberta em paisagens para, em seguida, “fechar” para extremos *closeups* nos rostos ou mesmo apenas nos olhos dos artistas.

Seus filmes do gênero *western* foram baseados na visão que o europeu tinha da cultura americana - sempre vista à distância, através apenas da imagem dos filmes - que era violenta, emocionante, extremamente repulsiva e frequentemente ridícula. Devido à II Guerra Mundial, o contato direto que Leone teve com soldados americanos em Roma destruiu toda a mística que o cinema americano tinha transmitido até então. Essa disjunção entre a “mitologia” americana e a realidade da América, mostrada pelo comportamento dos soldados, afetou crucialmente todo o trabalho de Leone. Edwards afirma que essa visão européia do cineasta para com os Estados Unidos talvez ajude a explicar a dificuldade dos críticos americanos para com seus filmes.

A reação da crítica americana foi a de que Leone desprezou o gênero Western, pois ninguém se sentia na América retratada pelo cineasta italiano (ibid. p 6). Os comentários mais ácidos e contundentes sobre a visão de Sergio Leone para com o gênero *western* falam da quebra da visão romântica que o cineasta italiano mostrou, principalmente na Trilogia dos Dólares.

Como Christopher Frayling observou em seu estudo sobre o fenômeno do spaghetti western, “os filmes de Leone não contém uma mensagem moral universal (como muitos westerns de Hollywood proclamam-se) e seus heróis não desejam ser exemplos para hoje”. Ao contrário, a câmera de Leone celebra a energia visceral da mitologia do individualismo violento da América enquanto permanece friamente ambivalente sobre sua moralidade. Seu Oeste é a ferocidade da fronteira sem a póstuma auto-justificativa liberal encoberta, com a qual os filmes americanos da era clássica gostavam de cobrir (EDWARDS, p.6).

Desde antes de sua morte, os filmes de Leone tornaram-se referência para aqueles diretores que pretendiam adotar a iconografia do gênero com uma interpretação própria de nostalgia do que teria sido aqueles tempos que não voltam mais. Mas, segundo ele, poucos cineastas alcançaram a habilidade de Leone na

desconstrução dos sonhos de Hollywood, ao mesmo tempo em que guardava a busca da melancolia para sua revalidação (Ibid., p.7). Edwards finaliza afirmando que, enquanto Leone é uma figura controvertida nos círculos críticos, seu estilo ainda é influente no cinema americano dos anos 90, citando os filmes *De volta ao Futuro III* (*Back to the Future Part III*), de Robert Zemeckis, 1990, e aos trabalhos de Quentin Tarantino e seu associado Robert Rodriguez. A música de Ennio Morricone, tão característica dos filmes de Leone, hoje influencia até comerciais de TV. Suas imagens da fronteira do Oeste, as valentias dramáticas as pausas prolongadas tornaram-se parte da iconografia dos filmes de gênero western. João Máximo (2003) comentando a influência da música nos 100 primeiros anos cita, referindo-se a Leone e Morricone:

(...) que estão claramente definidas as propostas de Leone. Seu clima é barroco. O cenário mal acabado, intencionalmente pobre. Não há lugar nesse Oeste para Igrejas cheias, escolas floridas, bares iluminados, A violência é extrema. Os instantes de tensão se fazem menos por essa violência que pelas tomadas longas, lentas, compassos de espera que a música acentua. E os códigos de moral preconizados por Hollywood – não atirar pelas costas, deixar o rival sacar primeiro, não trapacear no carteadado, não tolerar covardias, abominar maus tratos aos mais fracos – não vigoram mais. O herói pode ser bom moço, mas sua aparência não difere muito da do bandido (MÁXIMO, 2003, p.40).

1.3. As influências decisivas: Don Siegel

Outra influência decisiva na carreira, no estilo de atuação e direção de Eastwood foi Donald (Don) Siegel, nascido em Chicago, Illinois, em 26 de outubro de 1912, e falecido em Nipoma, Califórnia, em 20 de Abril de 1991. Ele estudou na Inglaterra, no Jesus College, que pertence à Universidade de Cambridge, fundado por um bispo católico, em área pertencente aos Beneditinos desde o século XII. Sua fundação é de 1496, portanto antes da criação do Anglicanismo, por Henrique VIII, acontecida em 1532. Durante esses mais de 500 anos de sua existência, Jesus College formou personalidades importantes para a Inglaterra, nas áreas religiosa, científica, social, humanista, artística, política e, mesmo durante a Reforma Protestante, a partir de 1500, formou diversas personalidades defensoras dessa corrente cristã. Essas informações resumidas sobre a educação ministrada no Jesus

College talvez possam ilustrar a presença de elementos cristãos na obra de Don Siegel e, posteriormente, na de Clint Eastwood.

Com uma carreira de quase cinco décadas (49 anos) e diversos filmes memoráveis, Don Siegel tem merecido da crítica americana opiniões polêmicas: tanto como diretor de filmes de ação tecnicamente bem elaborados, nos quais não se percebe influência alguma de sua individualidade em cada projeto, quanto por ser rotulado como cineasta misógino (que odeia mulheres) e cujos filmes inflamaram debates sociais. De fato, os filmes dirigidos por Don Siegel geraram debates sociais por suas mensagens, da mesma maneira que conseguiram envolvimento do público por serem filmes de ação com muita dramaticidade. Seus filmes de ação cobrem praticamente todos os gêneros: guerra, suspense, western, etc.

Após 14 anos como empregado bem sucedido da Warner, rompeu com o estúdio para conquistar mais liberdade em seus projetos. Suas grandes contribuições para a indústria do cinema – projetos lucrativos – além da direção de filmes envolventes que conquistaram grandes bilheterias, foram os métodos de trabalho que criou. A crítica destaca, entre outros, a cuidadosa escolha e execução dos projetos. Conseguiu realizações importantes com baixos orçamentos, pouco tempo e dificuldades de acesso aos artistas. Aprendeu e desenvolveu métodos para filmar rapidamente e para conseguir até 55 tomadas de cenas num único dia, por exemplo.

O segredo dessa produtividade era um rigoroso pré-plano e de buscar adaptar-se a si mesmo às circunstâncias de cada filme, mais do que adaptar o artista. Antes de filmar, queria ter a certeza da qualidade do roteiro; também, seu estilo econômico atingia a edição na câmera. Isso resultava num plano meticuloso de tomadas de cenas e, portanto, de redução de custos. Sua experiência com o trabalho da segunda unidade de câmera e cuidadoso planejamento de filmagem era claramente percebida nos resultados finais dos filmes. A segunda unidade de câmera era importante para registrar uma boa cena de ação fosse uma luta, uma colisão de carro, explosão ou outra matéria genérica. Também sua mão era percebida na edição das cenas, mesmo que, para alguns críticos, as cenas de um filme poderiam se parecer com outras de outros filmes seus. Muitos de seus filmes fizeram uso do que ficou conhecido como “estilo documentário” fazendo uso regular do preto e branco e da luz natural do dia. O uso freqüente do simbolismo é aparente em seus filmes, como as formas de cruz e outra iconografia religiosa de *Dirty Harry*,

por exemplo, mas seria perigoso concluir que essa mudança de *mise-en-scène* resulta de sua proposta para com a moralidade do personagem.

O crítico Alan Lovell é autor de um estudo sobre os personagens de Siegel e descreve o seguinte arquétipo:

Os heróis de Siegel, não somente rejeitam a sociedade estabelecida, mas também rejeitam toda a forma de relações sociais. O herói típico de Siegel não tem antecedentes de família, esposa, crianças, amigos pessoais. Se pertence a algum grupo, é usualmente o do só para homem, formado não por laços de simpatia, mas por metas compartilhadas (LOVELL apud ALLISON, 2009, p.8).

Outro crítico, Blake Lucas, complementa: “o herói de Siegel é não convencional, é competente e amoral” (Ibid.). Siegel foi criticado também pela recusa em não definir claramente a fronteira entre a atividade heróica e a vilã, em muitos de seus filmes. O interesse do diretor estava menos nas criações individuais dos personagens e mais na dinâmica das relações entre eles, o herói e o vilão. Ao propor essa situação, Siegel estava interessado em oferecer ao espectador e críticos múltiplas possibilidades de se posicionarem em relação aos personagens e suas relações. Em *Dirty Harry*, Siegel aponta que tanto o detetive Callahan quanto o vilão Scorpio são orientados pelo uso de uma violência brutal.

A oposição entre ambos, herói e vilão, e a sociedade onde eles estão é fundamental para assinalar as similaridades entre esses personagens e fixar o conflito central para a narrativa. Dois críticos apontam que Siegel apresenta em seus filmes sistemas de oposição: “O aventureiro versus a sociedade, crime versus lei, paixão versus controle, anarquia versus organização e violência versus tranquilidade”. (Ibid., p.4). E, também, complementa Allison, “os filmes tratam itens como humanidade versus desumanidade e racionalidade versus irracionalidade”. (MUNDY apud ALLISON, 2009, p. 3).

Allison aponta que *Perseguidor Implacável* (*Dirty Harry*, 1971), estrelado por Clint Eastwood, foi o filme de Siegel mais controverso, ao se referir que o debate dominante na crítica foi em torno da mensagem do filme transmitida. O debate buscava um entendimento crítico dos elementos e destaques do filme, que tratava de uma perseguição a um criminoso serial por um policial (Clint Eastwood) que começa a trabalhar à margem da Lei quando se vê frustrado pela burocracia que

restringe seus métodos em nome dos direitos humanos de um criminoso suspeito. A controvérsia criada pela realização do filme foi em que medida os espectadores eram encorajados a se identificar com a maneira de vigiar a justiça que o filme propunha. Mesmo um de seus mais valentes defensores, o biógrafo Stuart Kaminsky, sentiu-se incapaz evitar a conclusão que:

Don Siegel sabia o que estava fazendo. Cada cena é cuidadosamente construída para inflamar as fobias da classe média baixa e brincar com seus mais sagrados símbolos, como a Constituição e o revólver. É um filme imoral, aplicando uma chicotada revolucionária, cujo golpe só pode intensificar a desconfiança e a suspeita nos vários níveis da sociedade (KAMINSKY apud ALLISON, 2009, p. 6).

Allison ainda reforça que o filme *Perseguidor Implacável* foi estruturado não para posicionar o espectador contra o assassino, mas o que estava em questão era até que ponto o filme era visto como para alinhar o espectador indubitavelmente com *Dirty Harry* (o revolver tinha esse nome) e apresentar o comportamento do policial como aceitável ou mesmo desejável. (ALLISON, 2009, p. 06) John Baxter acrescenta uma visão sociológica à proposta do filme ao incluir o espectador e comentar:

Siegel cria o triângulo entre herói, vilão e espectador de uma perspectiva levemente diferente, quando questiona que em ambos “seus assassinos e vigilantes” ele encoraja-nos a vermo-nos espelhados em nossos próprios estímulos para violência e anarquia (...) O que Siegel ilustra em seu trabalho é o contrato implícito que existe entre criminosos e a sociedade. Nós precisamos de criminosos para extravasar nossas próprias fantasias de violência. Siegel acha provas dessa simbiose em nosso sistema legal, uma ferramenta imperfeita que nós próprios sabotamos. Seus filmes zombam dessa estrutura: a força policial em *Madigan* (1968) é corrupta. *Sabotagem na cela do Bloco 11* e *Fuga de Alcatraz* (1979) atacam o sistema prisional. *Meu Nome é Coogan* (1968) e *Perseguidor Implacável* (1971) criticam a sociologia, os procedimentos legais e especialmente o conceito da reabilitação (BAXTER apud ALLISON, 2009, p. 6).

Allison finaliza seu artigo ressaltando:

Que o status de Siegel como autor seja talvez menos aparente que o de Hitchcock ou Welles ou Hawks, digamos, não desvaloriza de forma nenhuma suas conquistas. Mesmos os defensores da renomada escola do autorismo que eleva o “culto da personalidade” sobre o trabalho de outros diretores, precisam concordar com a afirmação de Alan Lovell que Siegel “transcendeu o mero profissionalismo”. A consistente capacidade dos melhores trabalhos de Siegel em operar como um entretenimento superlativo tanto quanto provocar debate mesmo décadas após sua produção é um testemunho de sua posição como um dos diretores mais interessantes e completos do cinema de Hollywood (ALLISON, 2009, p.8).

Don Siegel foi casado entre 1948 e 1953 com a atriz Viveca Lindfors, com quem teve um filho, Kristoffer Tabori. Don Siegel foi um dos mentores de Clint Eastwood para com a arte, técnica e desafios da direção.

Já ao final da década de 1960, como ator, Clint Eastwood começaria essa colaboração com *Meu Nome é Coogan* (*Coogan's Bluff*), de 1968, filme dirigido por Don Siegel, no qual interpretava um xerife. Ainda parceiro de Siegel, Clint arriscaria sua primeira direção *Perversa Paixão* (*Play Misty for Me*), de 1971, no papel principal de um DJ, Dave Garver, que se envolve amorosamente com uma de suas ouvintes que lhe pede para tocar a música *Misty*. A primeira cena dirigida por Clint é com Don Siegel que faz uma “ponta” como o atendente do bar (*bartender*).

Mas foi com a série *Dirty Harry*, inicialmente dirigida por Siegel a partir de 1971, que foi atingida uma das melhores combinações de ator-papel. Tratava-se de uma série de filmes de ação nos quais Eastwood interpretava o detetive Harry Callahan, que tinha seus próprios métodos de ação, como já comentado. O primeiro filme da série foi *Perseguidor Implacável* (*Dirty Harry*), de 1971. Nesse filme, que deu origem a outros com o mesmo personagem, Clint faz o papel conhecido como “*loose-cannon cop*” que, numa tradução livre, seria o “*policia explosivo e matador*”. Notabilizou a frase dita à frente de um criminoso numa situação de duelo – ambos com arma – “*Make My Day*” - que, também em tradução livre, significa “*Alegre Meu Dia*” ou “*Faça Meu Dia Feliz*”.

Essa frase, dita com câmera em extremo close-up em seu rosto crispado do “*loose-cannon cop*”, teve efeito dramático que foi repetido em toda a série. Nos anos seguintes, mais filmes: *Magnum Force* (*Magnum Force*, Ted Post, 1973); *Sem Medo da Morte* (*The Enforcer*, James Fargo, 1976); *Impacto Fulminante* (*Sudden Impact*, Clint Eastwood, 1983) e *Dirty Harry na Lista Negra* (*The Dead Pool*, Buddy

Van Horn, 1988). Outro filme importante da dupla Siegel/ Eastwood foi *Fuga de Alcatraz* (*Escape from Alcatraz*, 1979), baseado em fato verídico, que tem Eastwood como Frank Morris, um presidiário inteligente que, juntamente com vizinho de cela, consegue fugir dessa lendária prisão e nunca foram capturados.

Os filmes da série *Dirty Harry* criada por Siegel receberam críticas de racismo, violência, e que justificam a brutalidade policial, mas o personagem de Clint, Harry Callahan, é um policial honesto, eficaz, que tem problemas com autoridades que o criticam pelos seus métodos pouco convencionais de cumprir seu dever, o que sempre faz com seu revólver Magnum 44. Em essência, o filme é uma história de um policial frustrado com a censura e a burocracia para com a ação da polícia. Callahan trata diferentemente um bandido comum e um psicopata, como *Scorpio*, em *Dirty Harry*.

Retornando a Allison, pode-se complementar as considerações quanto ao perfil do personagem Callahan: o que fora desenvolvido por Sergio Leone, a *Clint Attitude*, permanece nessa série, atualizada para a sociedade americana urbana, mas com seus valores: um homem solitário - sua esposa foi morta por um motorista bêbado - que fala pouco, cujo trabalho é tudo o que ele tem, almoça e janta no mesmo lugar todos os dias e sempre usa a mesma roupa esfarrapada. Mas a influência de Siegel seria percebida nos filmes dirigidos por Eastwood na abordagem crítica da sociedade americana (polícia corrupta, burocrática, criminosos anônimos, como o motorista bêbado que matou sua esposa, assassinos psicopatas, a complacência da sociedade para com o criminoso, etc.) mais que no perfil psicológico desenvolvido por Leone; a influência refere-se também à direção, principalmente quanto a custos e prazos de produção.

Quando da análise de cada filme no capítulo dedicado ao cinema de autor, esses aspectos ficarão mais evidentes, inclusive quanto à mensagem patriótica proposta por Clint Eastwood.

1.4. Malpaso, a companhia e a produtora

Em 1968, Eastwood fundou sua própria produtora, que existe até hoje, a Malpaso. Inicialmente com o nome de Malpaso Company e, posteriormente até hoje, Malpaso Productions. O nome da produtora significa “mau passo”. Uma nota no site

da Wikipedia⁹ revela que o agente de Eastwood comentou com ele que seria um mau passo aceitar o projeto de Leone para a trilogia dos dólares. Com o sucesso da trilogia, Clint decidiu criar sua própria produtora, considerando Malpaso uma escolha irônica. Os registros apontam produções com Clint Eastwood como ator e diretor sob ambos os nomes da Malpaso. Como filmes registrados pela Malpaso Company têm-se títulos de 1968 até 1988; pela Malpaso Productions, títulos de 1977 até 2009.

Da Malpaso Company foram: A marca da Força (*Hang'Em High*, 1968); Meu Nome é Coogan (*Coogan's Bluff*, 1968); Os Aventureiros do Ouro (*Paint Your Wagon*, 1969); Os Abutres Têm Fome (*Two Mules for Sister Sara*, 1970); O Estranho que Nós Amamos (*The Beguiled*, 1971); Perversa Paixão (*Play Misty for Me*, 1971); Perseguidor Implacável (*Dirty Harry*, 1971); Joe Kidd (*Joe Kidd*, 1972); O Estranho Sem Nome (*High Planes Drifter*, 1973); Interlúdio de Amor (*Brezzy*, 1973); Magnum Force (*Magnum Force*, 1973); Thunderbolt e Lightfoot (*Thunderbolt and Lightfoot*, 1974); Escalado para Morrer (*The Eiger Sanction*, 1975); O Fora da Lei (*The Outlaw Josey Wales*, 1976); Harry, O Implacável (*The Enforcer*, 1976); Doido Para Brigar, Doido Para Amar (*Every Which Way But Loose*, 1978); Fuga de Alcatraz (*Escape from Alcatraz*, 1979); Raposa de Fogo (*Firefox*, 1982); Honkytonk Man (*Honkytonk Man*, 1982); Impacto Fulminante (*Sudden Impact*, 1983); Um Agente na Corda Bamba (*Tightrope*, 1984); Cidade Ardente (*City Heat*, 1984); O Cavaleiro Solitário (*Pale Rider*, 1985); O Destemido Senhor da Guerra (*Heartbreak Ridge*, 1986); Bird (*Bird*, 1988).

Da Malpaso Productions, foram: Rota Suicida (*The Gauntlet*, 1977); Dirty Harry na Lista Negra (*The Dead Pool*, 1988); O Cadillac Cômico de Rosa (*Pink Cadillac*, 1989); Coração de Caçador (*White Hunter, Black Heart*, 1990); Rookie, Um Profissional do Perigo (*The Rookie*, 1990); Os Imperdoáveis (*Unforgiven*, 1992); Um Mundo Perfeito (*A Perfect World*, 1993); As Pontes de Madison (*The Bridges of Madison County*, 1995); Poder Absoluto (*Absolute Power*, 1997); Meia Noite no Jardim do Bem e do Mal (*Midnight in The Garden of Good and Evil*, 1997); Crime Verdadeiro (*True Crime*, 1999); Cowboys do Espaço (*Space Cowboys*, 2000); Dívida de Sangue (*Blood Work*, 2002); Sobre Meninos e Lobos (*Mystic River*, 2003); Menina De Ouro (*Million Dollar Baby*, 2004); A Conquista da Honra (*Flags of Our*

⁹ Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Malpaso_Productions

Fathers, 2006); Cartas de Iwo Jima (*Letters From Iwo Jima*, 2006); A Troca (*Changeling*, 2008); Gran Torino (*Gran Torino*, 2008) e Invictus (*Invictus*, 2009).

1.5. Filmes estrelados e dirigidos por Clint Eastwood

Conforme registrado na Introdução deste trabalho, o *corpus* de análise proposto na pesquisa são dez, dos vinte e dois filmes em que ele dirigiu a si mesmo como ator. Quer-se, com isso, analisar as marcas de Clint Eastwood como autor no cinema clássico americano, considerando dez de suas obras em que ele deteve o controle quase total de suas produções: diretor, produtor (ainda que não exclusivo), ator e também, para quase todos eles, compositor e escritor das músicas temas e trilhas dos respectivos filmes. A lista completa dos filmes em que Clint Eastwood é autor (atuou e/ou dirigiu) está no anexo 1.

Os filmes analisados neste trabalho são: Josey Wales, o Fora da Lei (*The outlaw Josey Wales*, 1976), Impacto Fulminante (*Sudden Impact*, 1983), Imperdoáveis (*Unforgiven*, 1992), As Pontes de Madison (*The Bridges of Madison County*, 1993), Poder Absoluto (*Absolute Power*, 1997), Crime Verdadeiro (*True Crime*, 1999), Cowboys do Espaço (*Space Cowboys*, 2000), Dívida de Sangue (*Blood work*, 2002), Menina de Ouro (*Million Dollar Baby*, 2004) e Gran Torino (*Gran Torino*, 2008).

2. UM AUTOR AMERICANO CLÁSSICO

2.1 O Classicismo

Há elementos nos filmes realizados por Clint Eastwood que identificam sua filmografia com o estilo clássico de narrativa hollywoodiana. Com base no ensaio de David Bordwell, *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos* (2005) serão considerados aqui os aspectos que buscam caracterizar a obra de Clint Eastwood como exemplo típico da herança contemporânea desse classicismo hollywoodiano.

Segundo Bordwell (2005, p. 277), uma narrativa deve ser considerada em três instâncias: como *representação*, ou seja, de que modo se refere ou confere significação a um mundo ou conjunto de idéias; como *estrutura*, ou seja, o modo como seus elementos se combinam para criar um todo diferenciado; como *ato*, ou seja, como o processo dinâmico de apresentação de uma história a um receptor. Nesse sentido, o intuito de Bordwell é ressaltar como a narração clássica hollywoodiana constitui uma configuração particular, fruto de uma composição cinematográfica que tem regras fixas e permanentes, e cuja obediência é a característica histórica de Hollywood. Um filme classificado nessa categoria clássica, segundo Bordwell:

(...) apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens, ou com circunstâncias externas... a história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não consecução dos objetivos (Ibid., p. 279).

Ainda pertencem às premissas da narrativa clássica o perfil do herói do filme, um indivíduo com características marcantes, comportamento e diversos aspectos que definem qualidades pessoais. No cinema do *star system*, há necessidade de se criar um personagem central que é ajustado às necessidades básicas de cada papel e o objeto de identificação do público.

A trama hollywoodiana que envolve esse personagem, para Bordwell, é composta de uma situação inicial de equilíbrio que é quebrada e precisa ser restabelecida pelo herói com a eliminação do elemento perturbador. Para organizar essa história, devem estar presentes os prazos finais (*deadlines*), dando organização temporal, suspense e dramaticidade às situações. Na narrativa, muitas vezes um detalhe é omitido na comunicação da trama, mas essa lacuna raramente é permanente; no decorrer da narrativa, esses detalhes são comunicados, gerando mais emoção (Ibid., p.286). A principal fonte de informação da trama passa-se “à frente da câmara”; é a câmara quem revela os eventos necessários à compreensão e envolvimento.

Outra característica dessas narrativas é o fato de apresentarem uma estrutura causal dupla, com duas linhas de enredo, uma que envolve aspectos emocionais de relacionamento (geralmente amoroso e heterossexual) e outra da esfera pública, como o trabalho, a guerra, uma missão. Cada linha possui um objetivo, obstáculos e um clímax, que se encontram no final. Há ainda mais uma característica do cinema clássico hollywoodiano, que Bordwell chama de “momentum para frente” (Ibid., p. 282). Esse *momentum* obedece a códigos: as cenas do personagem principal – edifício central na dramaturgia hollywoodiana – são construídas de maneira mais aberta que as sequências relativas aos outros personagens. As cenas iniciais especificam o tempo, o lugar, os personagens relevantes, suas posições espaciais e seus estados mentais atuais: a sequência e o final continuam no que é conhecido como “famosa linearidade” da construção clássica (Ibid.).

A narrativa clássica precisa resolver a trama de maneira a oferecer “justiça poética”, nas palavras de Bordwell. Isso pode dar-se de duas maneiras:

- 1) O coroamento da estrutura, a conclusão lógica de uma cadeia de eventos, o efeito final de uma causa inicial; a validade dessa interpretação é a construção bem amarrada encontrada com frequência nos filmes clássicos de Hollywood, bem como os preceitos de roteirizarão – final feliz, conclusão lógica com base na narrativa e cenas anteriores;

- 2) O final clássico não é na verdade tão decisivo do ponto de vista estrutural, surgindo como um ajuste mais ou menos arbitrário de um mundo desarranjado no curso dos oitenta minutos precedente (Ibid., p.293).

Um efeito marcante do período do estruturalismo autoral foi o interesse pela análise do gênero no cinema, que incluía aspectos da semiótica presente nos elementos iconográficos dos filmes. (STAM, 2006, p.147) destaca comentários de Edward Buscombe, na década de 1970, em sua obra *"The Idea of genre in American cinema"*. Buscombe reclamava maior atenção aos elementos iconográficos dos filmes, destacando que as convenções visuais são fundamentais para a história do filme.

A "forma exterior" de um gênero consiste em elementos visuais – no faroeste chapéus de abas largas, as armas..., ao passo que a "forma interior" são os meios por intermédios dos quais esse elementos visuais são empregados... "um cavalo no faroeste não é apenas um animal, mas símbolo de dignidade, graça e poder" (BUSCOMBE apud STAM, 2006, p.147).

Thomas Schatz em *"Hollywood genres"*, de 1981, aborda que há nesse centro mundial de cinema dois grupos de gêneros: "os que operam para restabelecer a ordem social (faroestes, policiais) e os que funcionam para promover a integração social (o musical, a comédia, o melodrama)" (p.148). Nessa abordagem pode-se classificar o cinema de Clint Eastwood como legítimo representante do cinema clássico hollywoodiano, quando a narrativa desenvolve-se em qualquer um dos dois grupos de gêneros abordados por Schatz.

Stam realça que "os teóricos começaram a perceber o gênero como a cristalização de um encontro negociado entre cineasta e audiência, uma forma de conciliação entre a estabilidade de uma indústria e o entusiasmo de uma arte popular em evolução" (STAM, 2006, p.148).

Categorizar um filme como pertencendo a um gênero específico tem trazido problemas; nunca um filme é só faroeste, sem situações de comédia, por exemplo, ou filmes classificados como gênero biográfico, correm o risco de normatizar a narrativa, "engessando-o só por ser de determinado gênero, impedindo seus autores de serem criativos e inovadores. Mesmo nos ditos filmes hollywoodianos clássicos, sejam por motivos de autoria, sejam por motivos

comerciais, havia o que Stam nomeia como “hibridização de diversas tendências genéricas” (ibid., p.149).

(...) que a forma mais proveitosa de utilizar o gênero seja entendê-lo como um conjunto de recursos discursivos, uma ponte para a criatividade, através da qual um diretor pode elevar um gênero “baixo”, vulgarizar um gênero “nobre”, revigorar um gênero exaurido, instilar um novo conteúdo progressista em um gênero conservador ou parodiar um gênero que mereça ser ridicularizado. Deslocamos, desse modo, do campo da taxionomia estática para o das operações ativas e transformadoras (ibid., p.151).

Em sua conclusão para o capítulo, como que promovendo a evolução da crítica genérica, esta é a recomendação de Stam.

2.2. A Religiosidade: o Catolicismo e o Protestantismo

Antes de adentrarmos no tema do Cristianismo no cinema de Clint Eastwood, será importante considerar aspectos ligados às religiões cristãs, católica e protestante (esta em suas diversas denominações, como luterana, calvinista, pentecostal, anglicana, entre outras). Essa consideração se faz necessária para situar a presença constante dos aspectos religiosos cristãos nos filmes de Clint Eastwood, inseridos nas narrativas.

Essa constante presença parece ser porque como autor, Eastwood atribui à religiosidade grande importância no que quer transmitir o conjunto de sua obra, mesmo em filmes os quais dirige, mas não atua, por exemplo, *A Troca (Changeling)*: o pastor protestante tem presença em toda a narrativa e grande poder de influenciar a opinião pública, com resultado positivo; cabe ao sacerdote católico, porém, só a presença no ato da execução do condenado, criminoso psicopata que se proclama católico, após sua Confissão Sacramental, rezando antes da morte; em *Sobre Meninos e Lobos (Mystic River)*, em que também só dirige, um crime de vingança é perpetrado por um católico freqüentador da igreja e suas cerimônias católicas, mas que fica impune quanto à Lei.

Já em *Gran Torino*, a presença de elementos católicos sai do detalhe para ser parte integrante do personagem principal e da própria narrativa, porém sem desprezar os detalhes que a compõem. Como exemplo, o personagem principal,

Walter, é católico, o sacerdote o procura com insistência, Walter confessa-se, reza uma Ave-Maria antes de morrer, e dá a vida pelos seus amigos H'Mongs para que tenham paz e possam trabalhar.

Na observação dos filmes, dos personagens e até da própria narrativa, ficou sempre uma dúvida: que linha religiosa seria a principal? Católica, protestante, ou simplesmente seria uma presença religiosa predominante cristã nos Estados Unidos, independente do carisma.¹⁰

Duas obras relativas à religiosidade foram consultadas para formar a opinião quanto a esse objeto de interesse: *Uma História de Deus*, de Karen Armstrong (2008) e *A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo*, de Max Weber, obra clássica da sociologia, publicada pela primeira vez em 1904-5 e ampliada em 1920, data que será usada para referência de leitura deste trabalho.

Uma História de Deus relata as diferentes visões religiosas que sofreram transformações ao longo do tempo, tanto das condições sociais de cada época quanto de cada carisma. O que interessou para este trabalho, do ponto de vista da filmografia de Clint Eastwood, foram os aspectos que delinearão o perfil de comportamento dos protestantes, ou seja, a religiosidade após a Reforma e seus principais influenciadores – Lutero e Calvino – na cultura do povo americano.

A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo identificou a gênese da cultura capitalista moderna nos fundamentos na moral puritana. O ensaio instaurou uma nova maneira de compreender capitalismo: como cultura. Já do livro *A História de Deus* sabe-se que

As mudanças da Reforma não se deveram inteiramente à corrupção da Igreja, como muitas vezes se supõe, nem ao declínio da devoção (...) o fervor religioso levou os europeus a criticar abusos que antes aceitavam como normais. Houve ainda uma exacerbação do individualismo na Europa e isso sempre implicou uma revisão radical de atitudes religiosas correntes. Ao invés de expressar sua fé por meios externos e coletivos, os europeus começaram a examinar as consequências mais interiores da religião. "Todos esses fatores contribuíram para as mudanças dolorosas e muitas vezes violentas que impeliram o Ocidente para a modernidade" (ARMSTRONG, 2008, p.346).

¹⁰ Para efeitos deste trabalho, procura-se entender como carisma a doutrina de cada religião, ou seja, como cada religião promete a vida eterna após a morte, a partir da pregação do comportamento ideal e necessário na vida terrena.

Também, que “O Deus de Lutero se caracterizava pela ira... em vez de transmitir uma mensagem de esperança, revela a “ira de Deus, o pecado, a morte e a danação aos olhos de Deus” (Ibid., p.347). Mostra uma relação estreita com o catolicismo ao citar são Paulo:

Lutero se baseia em são Paulo que proclamou que “quando sou fraco, então é que sou forte” em sua epístola (2Cor 12,10) ao dizer que a força de Deus se revela no que é fraqueza aos olhos humanos e que Deus só pode ser encontrado no sofrimento e na Cruz... A fé não exige informação, conhecimento e certeza, mas uma livre entrega e uma alegre aposta em sua bondade impercebida, não testada e desconhecida (Ibid., p.348).

E conclui com a heterogeneidade de doutrinas que caracteriza os efeitos da Reforma: “De maneira irônica, a Reforma levaria a uma maior confusão doutrinária e à proliferação de novas doutrinas, como bandeiras das várias seitas tão rarefeitas e tênues quanto aquelas que procuravam substituir” (Ibid., p. 349).

Armstrong (Ibid.) destaca que “porém, foi a Reforma de João Calvino (1509–1564), baseada mais em princípios renascentistas que a de Lutero, que teve um profundo efeito sobre o *ethos* ocidental emergente”. Uma dessas idéias era fazer as pessoas acreditarem que conseguiriam o que quisessem. As idéias calvinistas inspiraram a Revolução Puritana na Inglaterra, sob Oliver Cromwell, em 1645 e a colonização da Nova Inglaterra, na década de 1620. O calvinismo se espalhou por toda Europa (as idéias de Lutero ficaram restritas à Alemanha”).

Toda religião atrai para si adeptos de outras religiões, tem parte de seus adeptos ou convertidos para outras denominações ou que preferiram simplesmente adaptar sua crença, conforme sua consciência individual, mas com o calvinismo há uma peculiaridade:

O calvinismo é descartado por seus adeptos mais facilmente que o catolicismo romano... porém, depois de descartado, pode ser expresso de modo secular. É o que tem ocorrido nos Estados Unidos. Muitos americanos que deixaram de acreditar em Deus, adotaram a ética de trabalho puritana e a idéia calvinista de eleição, vendo-se como uma “nação escolhida”, cuja bandeira e cujos ideais tem um propósito divino (ROPER apud ARMSTRONG, 2008, p 350).

O puritanismo tinha uma dimensão positiva: fazia as pessoas se orgulharem de seu trabalho, visto até então como servidão e agora como uma

“vocação”. Mas em seu pior aspecto, o puritanismo inspirava angústia e uma cruel intolerância para com aqueles que não estavam entre os eleitos (ARMSTRONG, 2008, p. 356).

Santo Inácio de Loyola (fundador da Companhia de Jesus – Jesuítas) e outros reformadores católicos enfatizavam a experiência direta de Deus e a necessidade de apropriar-se da revelação e torná-la individual... os Exercícios Espirituais, regras para o desenvolvimento pessoal e espiritual dos Jesuítas, enfatizam o auto-exame e a decisão pessoal; isso não diferia da espiritualidade puritana. Inácio, ao contrário de Lutero, enfatizava a importância da serenidade e da alegria... Como os puritanos, os Jesuítas sentiam Deus como uma forma dinâmica, capaz de infundir-lhes confiança e energia, ambos cruzaram o Atlântico para instalar-se na Nova Inglaterra, ambos eram cientistas entusiásticos e já se disse que a primeira sociedade científica foi a Companhia de Jesus (ibid, p.357). Quanto à obra de Weber, sua observação é que

Basta uma vista de olhos pelas estatísticas ocupacionais de um país pluriconfessional para constatar a notável freqüência... “o caráter predominantemente protestante dos proprietários do capital e empresários, assim como das camadas superiores da mão-de-obra qualificada, notadamente do pessoal de mais alta qualificação técnica ou comercial das empresas modernas (WEBER, 1920, p.29).

Registra ele, ainda, que “há um reduzido interesse dos católicos pela aquisição capitalista” (Ibid., p. 32).

Um documento atribuído a Benjamim Franklin, personalidade ligada à formação da cultura americana, sintetiza o “espírito” capitalista. Em resumo, o documento recomenda que:

Tempo é dinheiro... o descanso é desperdício de dinheiro... crédito é dinheiro... dinheiro é procriador por natureza e fértil... bom pagador é senhor da bolsa alheia... nada contribui mais para um jovem subir na vida que pontualidade e retidão em todos seus negócios... não te esqueças de tuas dívidas, fazendo com que pareças um homem tão cuidadoso quanto honesto, e isso aumenta teu crédito (Ibid., p.44).

Sobre esse documento, o comentário é que ele “não ensina apenas perspicácia nos negócios, mas um *ethos* que se expressa e é precisamente nesta qualidade que ele interessa” para entender o espírito capitalista (Ibid., p. 45).

Nas páginas 48 e 49 desse livro, Weber afirma que esse “espírito capitalista” permaneceu muito menos desenvolvido nos futuros estados sulistas dos EUA, espírito esse criado por grandes capitalistas, com finalidades mercantis, do que as colônias da Nova Inglaterra que tinham sido fundadas por questões religiosas por pregadores e intelectuais em associação com pequenos burgueses e artesões.

“O feito propriamente dito da Reforma consistiu simplesmente em ter já no momento inflado fortemente, em contraste com a concepção católica, a ênfase moral e o prêmio religioso para o trabalho intramundano no quadro das profissões” (Ibid., p.75).

Uma das mais importantes características da influência calvinista interessantes para o presente trabalho refere-se à predestinação: o destino de cada ser humano está fixado por Deus.

Uma vez estabelecido que seus decretos são imutáveis, a graça de Deus é tão imperdível por aqueles a quem foi concedida como inacessível àqueles a quem foi recusada ... essa doutrina não podia ter outro efeito sobre o estado de espírito de uma geração que se rendeu à sua formidável coerência: um sentimento de inaudita solidão interior do indivíduo (Ibid., p.95).

Uma vez que seu destino está traçado, o homem depende só dele: nada e ninguém podem ajudá-lo: nem pregador, nem Sacramentos, nenhuma igreja. Para evitar superstição, o puritanismo impedia até cerimônias religiosas, músicas e enterros cerimoniais religiosos; também evitar confiança na ajuda e amizade dos homens, inclusive dos amigos e do amigo mais próximo, pois “homem de confiança”, só Deus mesmo (Ibid., p. 95-97).

Resumindo aspectos dos valores da doutrina católica e da puritana/calvinista, têm-se as diferenças que marcam o comportamento do católico e do puritano, a saber:

A Igreja católica bastante realista apostava que o ser humano não era um todo unitário... sabia que sua vida moral era (normalmente) um comportamento o mais das vezes muito contraditório influenciado por motivos conflitantes. Claro que ela também exigia dele, como ideal, a mudança de vida em nível de princípios... havia um de seus instrumentos mais eminentes de poder e educação: o sacramento da confissão, cuja função estava profundamente ligada a mais íntima das peculiaridades da religiosidade católica... “o católico tinha à sua disposição a graça sacramental de sua Igreja como meio de compensar a própria insuficiência... podia recorrer a

sacerdote em arrependimento e penitência que ele ministrava expiação, esperança da graça, certeza do perdão. Para o calvinista não havia consolações amigáveis e humanas nem lhe era dado esperar reparar os momentos de fraqueza e leviandade... o Deus do calvinismo exigia dos seus não boas obras isoladas, mas a santificação pelas obras exigidas em sistema (WEBER, 1920, p.106-107).

São várias as denominações do protestantismo advindas da Reforma e que vieram para os Estados Unidos; como já dito, na Nova Inglaterra, os pastores religiosos incentivaram comunidades a se desenvolverem. Com algumas alterações entre elas, de interpretações para com os rígidos compromissos religiosos de seus fiéis, a ascese protestante permaneceu fiel à herança calvinista, válida para anabatistas, batistas, anglicanos, arminianos, congregacionistas, metodistas, luteranos, puritanos, *quakers*, entre outras. Weber (1920) aponta as várias “asceses” com relação ao capitalismo, resumindo todas elas num escrito de John Wesley, preocupado com a implicação que o aumento da riqueza resultava na diminuição da essência da religião.

Religião, com efeito, deve necessariamente gerar, seja laboriosidade (*industry*), seja frugalidade (*frugality*), e estas não podem originar senão riqueza... Mas se aumenta a riqueza, aumentam também orgulho, ira e amor ao mundo em todas suas formas. Não nos é lícito impedir que as pessoas sejam laboriosas e frugais; temos que exortar todos os cristãos a ganhar tudo quanto puderem, e poupar tudo quanto puderem; e isso na verdade significa enriquecer (WESLEY apud WEBER, 1920, p.159).

A citação acima é precedida de um comentário do próprio Weber que considera essa “passagem bem que poderia vir a ser apropriada à guisa de mote para tudo o que foi dito até agora” (Ibid., p.159).

No início do livro de Weber, é destacada a diferença entre católicos e protestantes quanto à posse de bens e situação financeira; a moral protestante diz “com certeza não para fins da concupiscência da carne e do pecado, mas sim para Deus, é permitido trabalhar para ficar rico querer ser pobre é o mesmo que querer ser doente” (Ibid., p.148). O que é a ascética da profissão para o homem especializado... é também válido para o homem de negócios, - vale dizer, o capitalista - segundo essa mesma regra. O rigor ascético era tão grande que mesmo diversões e esporte foram combatidos quando não fossem para um fim

racional, restaurar a potência física, mas em caso pura diversão, instintos brutais ou mesmo apostas (Ibid., p.152).

Finalizando estas considerações para o propósito deste trabalho, é importante constatar que:

A ascese protestante intramundana agiu com toda a veemência contra o gozo descontraído das posses, estrangulou o consumo especialmente o consumo de luxo. Em compensação, teve o efeito psicológico de liberar o enriquecimento dos entraves da ética tradicionalista, rompeu as cadeias que cercavam a ambição de lucro, não só ao legalizá-lo, mas também ao encará-lo como diretamente querido por Deus (Ibid., p.156).

2.3. A Questão da Autoria

Este capítulo também busca classificar a filmografia de Clint Eastwood como autoral, no sentido que se compreende em teoria do cinema como resultado de um “cinema de autor”, por responder afirmativamente aos requisitos desse movimento, tanto no que se refere às características da narrativa de seus filmes quanto ao momento histórico que permite e origina sua aparição.

O conteúdo desta parte reflete as considerações de Robert Stam, em seu livro *Introdução à Teoria do Cinema* (2006).

Palimpsesto¹¹ é o termo usado por Stam (STAM, 2006, p. 24) para ilustrar seu olhar sobre a evolução da teoria do cinema. Até atingir, nos capítulos 11 e 12, respectivamente, “O Culto ao Autor” e “A Americanização da Teoria do Autor”, ele aborda aspectos dos debates sobre o cinema, ligados à estética, especificidade do meio, ao gênero e ao realismo. Sempre mencionando esses aspectos presentes nos debates fílmicos, Stam afirma que a própria evolução do cinema ao longo do século XX será resultado de re-visitas, sobre os traços de debates anteriores e discursos de áreas vizinhas, sugerindo com isso que o Cinema de Autor é resultado de uma evolução natural do debate e da ação do mundo da Arte, exercendo também sua influência nas décadas subseqüentes. No contexto do livro, esse é o significado do termo “palimpsesto”. Também, afirma Stam:

¹¹ Palimpsesto: Manuscrito sob cujo texto se descobre a escrita ou escritas anteriores. (Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa-2ª edição revista e ampliada, 19ª impressão, de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Edit. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986).

“Em uma perspectiva de longo prazo, a história do cinema e, portanto, da teoria do cinema, deve ser considerada à luz do crescimento do nacionalismo, para o qual o cinema se transformou em um instrumento estratégico de projeção dos imaginários nacionais” (Ibid., p.33).

E ele acrescenta,

“o cinema combinou narrativa e espetáculo para narrar a história do colonialismo do ponto de vista do colonizador. Ou, seja, o cinema dominante falou pelos “vencedores” da história, em uma filmografia que idealiza a empresa colonial como uma missão civilizatória filantrópica movida pelo desejo de avançar sobre as fronteiras da teimosia e ignorância, da tirania e da doença” (Ibid., p.34).

Precedido por um ensaio do romancista Alexandre Astruc, em 1948, *Birth of a new avant-garde The câmera Stylo* (câmera-caneta) o movimento conhecido por “autorismo”, valorizava o ato de filmar e ganhou importância nos fins da década de 1950 e início da de 1960. O ensaio preconizava a transformação do cinema em um novo meio de expressão, como eram a pintura ou o romance. Segundo Astruc, o cineasta deveria ser capaz de dizer ‘eu’ como o romancista e o poeta, o diretor não era mais um mero serviçal de um texto preexistente (romance, peça), mas um artista criativo de pleno direito. (Ibid., p.103).

É digno de observação que cinema ainda era objeto de polêmicas intelectuais na França dos anos 1950, visto que a cultura francesa, dominada pelos valores da esquerda, posicionava-se radicalmente contra a influência americana; no caso do cinema, a crítica se voltava à “Hollywood poderosa fábrica de sonhos que destruía grandes talentos, como Von Stroheim e Murnau” (Ibid.). À época do nascimento do autorismo, o cinema era alvo de muitas resistências, muitas delas culminando na sua rejeição como arte, por parte da elite, principalmente francesa. Esta era tradicionalmente antiamericana e identificava o cinema como agente de alienação política, por ser uma cultura de massa, também pelo preconceito que Stam chama de “iconofóbico” por ser o cinema um meio visual. A essa resistência acrescenta-se o menosprezo por intelectuais do campo literário. (Ibid., p.105).

Também, conforme Stam, o crítico e cineasta François Truffaut, peça fundamental nos debates do período, ao mesmo tempo em que celebrava o cinema

popular independente norte-americano, defendia o cinema como uma aventura em aberto no campo da *mise-en-scène* criativa (Ibid., p.103).

Para Truffaut, o novo cinema se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo que impregna o filme com a personalidade de seu diretor. Os diretores intrinsecamente vigorosos, afirmava a teoria do autor, exibirão no decorrer dos anos uma personalidade estilística e tematicamente reconhecível, mesmo trabalhando nos estúdios hollywoodianos. Em resumo, o verdadeiro talento sobressairá, não importando as circunstâncias (Ibid., p. 103-104).

A publicação francesa *Cahiers du Cinéma*¹², editada pelo crítico André Bazin e composta por Truffaut e outros jovens que depois seriam os responsáveis pela Nouvelle Vague do cinema francês dos anos 1960 (Jean Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol), abordando o cinema autoral, defendia-o em diversas matérias, referindo-se a diretores como Alfred Hitchcock e a Fritz Lang, grandes nomes do cinema de Hollywood, de forma elogiosa. Essa publicação avalizou o cinema autoral, tornando-se um grande aliado para sua legitimidade no cenário cinematográfico americano e mesmo europeu, atribuindo ao diretor a responsabilidade pela estética e *mise-en-scène* de um filme.

Correndo o risco desta parte do trabalho abusar de citações, mesmo assim são significativas as de Bazin, em seu artigo de 1957 nos *Cahiers du Cinéma*, “*La Politique des auteurs*”. Para ele, é a escolha, na criação artística, do fator pessoal como um critério de referência, e a conseqüente postulação de sua permanência e mesmo de seu progresso de uma obra a outra (BAZIN apud STAM, 2006, p 104).

As opiniões, tanto européias, quanto as nascidas nos Estados Unidos, em torno do autorismo, só serviram para torná-lo mais aceito como manifestação legítima para o cinema, então já conhecido e chamado de “sétima arte”. A assinatura de um diretor conferia ao cinema a condição de ser mais que uma obra artesanal e industrial de produção (STAM, 2006, p.105). Stan Brakhage, um vanguardista, escreveu, em 1963, ser o “cinema uma aventura no campo da

¹² *Cahiers du Cinéma*: publicação francesa, fundamental por seus estudos, entrevistas, análises e matérias diversas sobre o cinema. Stam relata que “com seu primeiro número, em 1951, os *Cahiers du Cinéma* tornaram-se um órgão chave para a propagação do autorismo; entre 1954-1957 entrevistou diretores admirados como Renoir, Buñuel, Rossellini, Hitchcock, Hawks, Minnelli, e outros” (ibid.104).

percepção, em que o diretor pode se utilizar de técnicas transgressivas – sobreexposição, filtros naturais... para provocar uma visão transperspectiva do mundo” (Ibid., p.105).

Stam ressalta um aspecto de alto significado para o debate sobre o autorismo, ao classificar com a forte expressão de “escandaloso” o fato de que a “glorificação do diretor não era tanto no equivalente em prestígio ao autor literário, mas exatamente *em quem* era depositado o prestígio” (Ibid., p.106). Deter o controle artístico de suas produções, como os diretores Eisenstein, Renoir e Welles era referência para serem considerados autores, mas eram considerados como tal diretores os de estúdio como Hawks e Minelli (Ibid.). Dessa maneira, resumindo o que Stam diagnostica como inversão de papéis e de influência, o cinema americano, por ter a forte presença do diretor-autor, passou a modelo para um novo cinema francês. (Ibid., p.105). Sendo o sistema francês da época rígido em sua hierarquia para a conquista de espaço pelos novos diretores, essa rigidez passou a ser quebrada pelos cineastas da *Nouvelle Vague*, o que viabilizou um novo tipo de cinema. Os cineastas novos, como Godard e Truffaut dirigiam seus próprios filmes. Ambos eram também críticos e defendiam os direitos do diretor perante o produtor, entre outros direitos do autor. Bazin é citado por Stam, por sua percepção costumeira em alertar, em 1957, contra o culto estético da personalidade que transformasse diretores preferidos em mestres infalíveis. Indicou, também, a necessidade de complementação do autorismo com outras abordagens – tecnológicas, históricas, sociológicas. Grandes filmes, afirmou, são o resultado da interseção fortuita de talento e momento histórico (Ibid., p.107). Bazin citava mesmo o célebre filme, já tido como “Cult” de Curtiz, *Casablanca*, como registro vívido de um momento histórico (a Segunda Guerra Mundial). (Ibid.), mesmo não sendo seu diretor, Michael Curtiz, nenhum grande expoente. Ainda, Bazin ressaltava em grande elogio ao cinema americano que a genialidade do sistema, a riqueza de sua tradição sempre vigorosa e sua fertilidade quando do contato com novos elementos (Ibid.).

Gerações de cinéfilos e de espectadores comuns assistiram e ainda assistem a filmes americanos onde um só herói faz proezas que provocam o imaginário de todos: o *cowboy* solitário e justiceiro, o policial perspicaz e valente, o soldado combatente e patriota, a jornalista intuitiva e corajosa, a criança ingênua e criativa e até animais (cães, porcos, peixes, camundongos, patos,) inteligentes e obedientes são alguns dos exemplos que temos dessa marca do cinema americano.

Talvez mais que apenas nas telas, há um ambiente cultural que caracteriza o povo americano que cultua esse perfil de atitude. Também o autorismo nos Estados Unidos encontrou um ambiente propício ao seu desenvolvimento.

Um artigo de Andrew Sarris, de 1968, *Notes on the auteur theory in 1962*, deu ao autorismo nova vitalidade, ao recomendar a necessidade de estreita relação entre um filme e a maneira de pensar e agir de seu diretor. “Um estilo significativo, sustentou Sarris, combina o “que” e o “como” em uma “declaração pessoal” na qual o diretor assume riscos e luta contra a padronização” (SARRIS apud STAM, 2006, p.108).

Sarris, com sua observação, tornou a teoria do autor - de maneira pouco sutil, como afirma Stam – um instrumento nacionalista, de superioridade do cinema americano (claro que sobre o francês, sobremaneira, apesar de mencionar “sobre o cinema do resto do mundo”). Ao criticar a posição européia que classificava como arte a mera adaptação de clássicos da literatura para o cinema e, apenas entretenimento nos filmes americanos, Sarris, com seu reconhecido conhecimento do cinema apresentava as grandes realizações de Hollywood (STAM, 2006, p.108). Com base em suas posições, como que para fortalecê-las, Sarris propôs que, para o reconhecimento de um autor, fossem observados critérios, proposta esta radicalmente – e até ironicamente – criticada por Pauline Kael (Ibid., p.109). Stam observa que Sarris e Kael travaram verdadeiras disputas por suas posições.

Stam registra importante observação, desta vez prática, sobre o autorismo, ao notar que críticos dessa posição ressaltam que o cineasta está condicionado às características de produção, tais como técnicos, iluminação, câmeras, atores, cenários e todo o aparato que cerca uma filmagem; esses ingredientes caracterizam a natureza coletiva de uma obra cinematográfica. Por essa linha de crítica, “nenhum escritor individual pode se apresentar como verdadeiro autor, por exemplo do filme *O Mágico de Oz*”. Essa crítica reforça o alerta da Bazin, sobre o culto da personalidade dos diretores. Outros fatores devem ser considerados no autorismo, tais como direitos autorais, equipes diversas envolvidas numa produção, direitos de propriedades e mais recentemente, as modificações necessárias para poder ser aplicado à televisão, como também para realizações de comerciais publicitários. (Ibid., p.110).

Stam aponta que “enquanto os adeptos do autorismo enfatizavam o estilo e a *mise-en-scène* pessoais, autores como Bordwell, Staiger e Thompson, em sua

obra sobre o cinema hollywoodiano clássico enfatizaram o “estilo de grupo” *impessoal* e padronizado de um *corpus* homogêneo cujas principais características eram a unidade narrativa, o realismo e a narração invisível” (Ibid., p.111).

Ao final desse capítulo 12, “Americanização da teoria do autor”, Stam ressalta que o autorismo, além de representar evolução relativa a metodologias críticas anteriores, notadamente o impressionismo e sociologismo,

(...) realizou uma inestimável operação de resgate de filmes e gêneros até então negligenciados. Encontrou personalidades autorais em locais os mais surpreendentes – especialmente entre os diretores norte-americanos de filmes B... Resgatou gêneros inteiros – o thriller, o faroeste, o filme de horror – do preconceito da arte literária erudita... Deslocou a atenção do “o que” (história, tema) para o “como” (estilo, técnica), mostrando que o estilo em si apresentava reverberações pessoais, ideológicas e até mesmo metafísicas. Facilitou a entrada do cinema nos departamentos de literatura e cumpriu um papel fundamental na legitimação acadêmica dos estudos de cinema (Ibid.).

Como o autorismo, a exemplo de outros movimentos culturais, é parte do processo do palimpsesto, ele foi atacado pelo surgimento e rápida valorização da semiótica, resultando num “híbrido denominado estruturalismo autoral” (Ibid.). Stam trata deste com um capítulo especial, “O Advento do Estruturalismo”, e aponta que a questão do que talvez tenha sido o motivo maior do ataque sofrido pelo cinema do autor: a ciência da semiótica ou semiologia, dois nomes para o mesmo assunto. Com forte influência dos estudos do antropólogo francês Lévy-Strauss, da década de 1950, bem como nas bases da ciência da semiótica, nasceu ao final da década de 1960, a abordagem estrutural. Sobre a semiótica e seu fundamento, Stam pontua que “As investigações filosóficas de Peirce (1839-1914) conduziram-no na direção do que denominava “semiótica”, particularmente através de um interesse pelos símbolos, que o autor considerava a trama e a urdidura de todo o pensamento e investigação científicos”. (Ibid., p.124). Stam finaliza suas considerações sobre abordagem estrutural e sua influência na idéia de um cinema autoral, observando que houve um distanciamento entre as duas abordagens, pelo fato da semiologia preocupar-se mais com a forma como o filme era percebido enquanto mensagem:

(...) o estruturalismo não estava particularmente interessado na capacidade artísticas de autores individuais. Se a política dos autores valorizava certos diretores como artistas, para a semiologia, todos os diretores são artistas e todos os filmes são arte, simplesmente porque o estatuto socialmente construído do cinema é o da arte (Ibid., p.126).

O estruturalismo autoral, tratado o capítulo 17, “Alguns Interrogantes Sobre Autoria e Gênero”, foi um “casamento de conveniência”, como afirma Stam (2006, p.144). Barthes, em 1968, afirmou que “a unidade de um texto derivava não de sua origem, mas de seu destino.” Ao que Stam (Ibid., p.145) complementa resumindo a essência do movimento, para efeitos deste trabalho: “A obstetrícia barthesiana, na verdade, matou o autor a fim de possibilitar o nascimento do leitor”.

Mais ondas de críticas contra o cinema de autor, vindas dos partidários da vanguarda, principalmente dos que defendiam o cinema político de esquerda; a acusação era de que o cinema de autor era demasiado comercial, além de possibilitar o individualismo autoritário do autor, deixando pouco espaço para o experimental, que privilegiava modelos mais coletivos (Ibid., p.146).

Apesar dos questionamentos, das mudanças e mesmo dos ataques que a visão autoral do cinema recebeu nos últimos cinquenta anos, pode-se dizer que esta foi vencedora em termos da crítica de cinema, da maior parte dos estudos e mesmo da indústria (inclusive a Hollywoodiana), que passou a investir em seus “autores” como representantes do melhor cinema. Nesse sentido, como será visto mais adiante, Clint Eastwood, a partir dos anos 1990, principalmente após o sucesso de *Os Imperdoáveis*, seria percebido pela crítica e pelo público como um dos principais autores hollywoodianos em atividade.

3. AS MARCAS DO AUTOR CLINT EASTWOOD

Por meio da análise dos filmes, podem-se perceber aspectos recorrentes nas obras de Clint Eastwood. Tais aspectos sobressaem precisamente nas cenas e em que ele dirige a si mesmo, pois isso lhe permite ser também autor do próprio personagem. Afinal, no entendimento do que seja o autorismo, ou o cinema de autor, cabe lembrar-se de comentários como os de Astruc, de que “o cineasta deveria ser capaz de dizer ‘eu’ um artista de pleno direito.” (ASTRUC apud STAM, 2006, p. 103).

Também cabe lembrar um comentário de Truffaut citado por Stam, de que “o novo cinema [de autor] se assemelharia a quem o realizasse, não tanto pelo conteúdo autobiográfico, mas pelo estilo que impregna o filme com a personalidade de seu diretor”. (Ibid.). Afinal, o autor cinematográfico seria reconhecido “no decorrer dos anos por sua personalidade estilística e tematicamente reconhecível” (Ibid., p.104).

E é isso, facilmente, o que se pode perceber na análise da filmografia acumulada de Clint Eastwood, pelo uso constante de elementos comuns fílmicos e pró-fílmicos aos quais recorre para marcar seu estilo: o tipo de personagens escolhidos, o uso de elementos de sua própria biografia em detalhes das histórias contadas, a adoção do modelo do cinema clássico, sua interferência na trilha-sonora com o uso de seu talento musical, a insistência em parceiros fixos que conhecem bem o seu estilo e de quem acata sugestões, e mesmo a presença de seus filhos nas equipes. Nesse sentido, Eastwood confirma o critério de autoria apontado por Bazin, que postulava “a escolha, na criação artística, do fator pessoal como um critério de referência, e a conseqüente postulação de sua permanência e mesmo de seu progresso de uma obra a outra” (Ibid.).

Como reforço da importância do autor para o cinema, Stam menciona o comentário de Sarris, que recomenda “a necessidade de estreita relação entre um filme com a maneira de pensar e agir de seu diretor” (Ibid., p.108).

Neste trabalho serão apontadas aquelas características da obra de Clint Eastwood que o marcam como autor, tanto como ator quanto como diretor.

Como ator e para confirmar o tema deste trabalho, serão mostradas as

cenas onde Clint Eastwood aparece. Independente do personagem que ele vive nos filmes, observam-se gestos, falas, olhares, diálogos, reações, expressões, atitudes. Nesse sentido, suas mãos se revelam um elemento cênico importante e merecerão destaque à parte como capítulo especial que complementa este. O detalhe de suas mãos, captadas em extremos *closes-ups* ou como destaque em planos maiores é elemento constante quando Clint está em frente à câmera. Todos os atores em seus papéis precisam transmitir a emoção exigida pelo diretor, com gestos, olhares e principalmente com as expressões faciais mais dramáticas. Drama ou comédia, a expressão facial do personagem é mandatória no ator e na atriz. Porém, em Clint Eastwood percebe-se que além da expressão facial, gestos, falas, suas mãos desempenham papel importante na dramaticidade da narrativa quando são focadas em destaque.

Como diretor, serão apontadas características de estilo e de produção recorrentes em todos os filmes analisados¹³. Essas características incluem:

- a) A opção pelo modelo narrativo clássico americano;
- b) A influência de Sergio Leone e de Don Siegel;
- c) A marca “musical” de Eastwood;
- d) A presença de elementos religiosos cristãos nos personagens vividos por Clint Eastwood;
- e) A recorrência de determinados profissionais em papéis-chave, inclusive de seus próprios filhos, nas equipes de suas produções, além de atores.

3.1 Autoria como Autor

Para examinar o estilo de Eastwood como ator principal de seus próprios filmes, destacam-se aqui quatro obras nas quais se observa um trabalho de atuação que evolui de uma recusa inicial à aventura (ao qual chamo de o “*Não inicial*”) para a ponderação, o diálogo e a aceitação/ comprometimento empático do personagem.

¹³ Os filmes *A Troca (Changeling)*, *Sobre Meninos e Lobos (Mystic River)* e *Invictus (Invictus)*, não foram objeto de análise, pelo fato de que Clint Eastwood é apenas diretor. Com exceção dos *closes* de suas mãos os demais elementos apontados estão presentes.

Esse comportamento, embora seja característico da narrativa clássica, é particularmente significativo em todos os personagens vividos por Clint Eastwood. E o processo deste *Não inicial* até a aceitação é vivido sempre com as mesmas características cênicas: rosto, gestos, palavreado. Recorrendo a Bordwell, na obra citada: “No cinema do *star system*, há necessidade de se criar um personagem central que é ajustado às necessidades básicas de cada papel e o objeto de identificação do público.” (BORDWEL, 2005).

A partir do personagem criado por Leone e pelo próprio Eastwood para o *Homem sem Nome*, o ator manteve as características de atitudes cênicas mencionadas neste trabalho para todos os demais filmes onde é diretor-ator. Essas características recorrentes dos personagens, sejam eles o “Homem sem Nome”¹⁴, o “inspetor Callahan”, “Bill Munny” e todos os outros são revelados pela câmera, segundo o “*canon*” do cinema clássico americano. A mesma câmera revela no decorrer das narrativas dos filmes outros detalhes desses personagens e que também compõem a *Clint Attitude*. O uso talentoso da edição transfere o clima e a atmosferas da narrativa: suspense, ação, romance, trama da ação policial, etc. Esses detalhes são: age só (exceção é *Cowboys do Espaço*, onde é desafiado a ter espírito de equipe, exatamente porque agia só), é anti-social, inteligente, eficaz, determinado e voltado para o cumprimento de sua missão, leal a amigos, tem manifestação de religiosidade cristã, porém com seu senso próprio de justiça, mesmo acima da aplicação da lei, patriótico, sempre em ação: trabalhando/ consertando/ roubando/ correndo/ agindo fisicamente, nunca apenas intelectualmente; mesmo nas cenas em pensa como agir, suas mãos estão em movimento, mexendo-se.

Por ser recorrente nos filmes em que atua, uma suspeita pode ser levantada. A *Clint Attitude* seria uma característica dos personagens porque foi bem recebida no início de sua carreira de ator – portanto Clint Eastwood seria refém desse jeito de atuar – ou o ator quer deixar sua marca registrada cinematograficamente para a história?

Há exemplos em Hollywood de artistas reféns de seus personagens, marcados como maus (Edward G. Robinson), sex-symbols (Marilyn Monroe) o bom moço (Jim Carey) a moça boa e romântica (Doris Day), e a lista seria extensa.

¹⁴ Personagem de filme pertencente à *Trilogia dos Dólares*, não analisado neste trabalho.

Também, aqueles atores e atrizes que deixaram marcas com seus gestos (Humphrey Bogart), com sua elegância (Audrey Hepburn), classe e *charm* (Cary Grant) e aqui também a lista seria imensa. E quanto a Clint Eastwood?

Os filmes apresentados a seguir como exemplos do *Não inicial* são: 1) “Imperdoáveis”, 2) “Cowboys do Espaço”, 3) “Menina de Ouro” e 4) “Gran Torino”, mas também presente em todos os filmes analisados, exceção talvez em Josey Wales:

- 1) Em “**Imperdoáveis**”, Bill Munny recusa a proposta para matar os vaqueiros, mas depois pondera a oferta financeira e, como que conversando com esposa pelo retrato, pratica tiro ao alvo, procura e conversa com seu amigo Ned e decide aceitar a missão.



Fig. 1 – Imperdoáveis, imagem1



Fig. 2 – Imperdoáveis, imagem 2



Fig. 3 – Imperdoáveis, imagem 3



Fig. 4 – Imperdoáveis, imagem 4



Fig. 5 – Imperdoáveis, imagem 5

- 2) Em “**Cowboys do Espaço**”, Frank Corvin recusa-se a cooperar com seu antigo chefe, mas dialoga com a esposa, analisa o plano e decide participar com equipe.



Fig. 6 – Cowboys do Espaço, imagem 1



Fig. 7 – Cowboys do Espaço, imagem 2



Fig. 8 – Cowboys do Espaço, imagem 3



Fig. 9 – Cowboys do Espaço, imagem 4



Fig. 10 – Cowboys do Espaço, imagem 5

- 3) Em **Menina de Ouro**, Frank Dunn recusa-se a treinar meninas, dialoga com amigo, é convencido, aceita e passa a treiná-la.



Fig. 11 – Menina de Ouro, imagem 1



Fig. 12 – Menina de Ouro, imagem 2



Fig. 13 – Menina de Ouro, imagem 3

- 4) Em **Gran Torino**, rejeita vizinhança, surpreende-se com cortesia da família vizinha, dialoga com jovem Sue, e passa a aceitar a hospitalidade da família vizinha e cria amizade paternal com rapaz Thao.



Fig. 14 – Gran Torino, imagem 1



Fig. 15 – Gran Torino, imagem 2



Fig. 16 – Gran Torino, imagem 3



Fig. 17 – Gran Torino, imagem 4

A *Clint Attitude* é assim ampliada quando se considera o consolidado do trabalho de Clint Eastwood, como Ator e como Diretor.

3.2. Autoria como Diretor

Neste trecho, retomam-se as características apontadas na introdução do capítulo 3.

3.2.1. O classicismo na obra de Clint Eastwood

Os dez filmes analisados com Clint Eastwood diretor, ator e compositor de uma ou mais músicas executadas neles, permitem observar tratarem-se de produções do autêntico cinema clássico americano, conforme apontado em 2.3 A Questão da Autoria.

Considerando-se os filmes analisados, nos quais Clint Eastwood é o ator principal – e o herói - tem-se a necessidade de se criar um personagem básico: no caso de seus filmes, ao papel principal vivido por ele, Clint adiciona sua autoria cênica.

Os personagens que interpreta são indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos, seja como o cowboy Josey, o policial Callahan, o fotógrafo Kincaid, o ladrão Luther, o astronauta Frank, o aposentado Walter. Nos seus filmes, como se dá em todo o cinema clássico, uma situação inicial de equilíbrio é quebrada e precisa ser restabelecida com a eliminação do elemento perturbador, seja ele uma pessoa, uma doença irreversível, uma ameaça à paz. E esse restabelecimento deve ocorrer mesmo que inclua tragédias envolvendo personagens importantes (seja um amigo, o inimigo, um colega ou mesmo o próprio herói). No caso dos filmes de Eastwood, repletos de personagens vingadores ou em busca de redenção, há uma clara preocupação com uma linha causal que privilegie um retorno da história ao equilíbrio.

Em *Impacto Fulminante*, por exemplo, o desequilíbrio foi provocado pelos estupros, sendo os crimes seriais uma tentativa de restabelecer a normalidade ou mesmo a vingança, e é Callahan quem restabelece a ordem. Em *Imperdoáveis*, Bill Munny retira-se da cidade ameaçando voltar se aqueles fatos se repetissem. A lentidão ameaçadora com que ele se retira revela que a cidade teria a calma que tinha antes dos acontecimentos. Já em *Crime Verdadeiro*, o equilíbrio da sociedade voltaria ao normal com a execução dali a poucas horas do prisioneiro, julgado

culpado de um crime, mas, nesse caso, a narrativa mostra uma situação equilíbrio X desequilíbrio ao inverso, por tratar-se de uma injustiça (o que faria com que o desequilíbrio fosse a morte de um inocente). Também em *Dívida de Sangue*, somente após a morte do psicopata criminoso serial é que McCaleb terá paz, por ter “feito justiça”, tanto por eliminá-lo quanto por honrar a morte da doadora de seu coração implantado. *Cowboys do Espaço* segue a mesma linha: a ameaça de explosão nuclear de uma bomba atômica no satélite soviético que se dirigia aos Estados Unidos é resolvida após o sacrifício heróico de Hawk, restabelecendo o equilíbrio de paz entre as nações. O extremo dessa exigência do restabelecimento do equilíbrio foi cumprido em *Gran Torino*, no qual o próprio herói, Walter, é quem morre (e não um amigo, colega ou parente) como única solução possível.

Assim, pode-se dizer que as histórias contadas nesses filmes de Eastwood sempre finalizam com a resolução do problema pelo herói (no caso, o próprio diretor/ ator), ou seja, é ele quem define o desfecho. Por exemplo, em *Crime Verdadeiro*, é o jornalista Steve que define a libertação do prisioneiro, mesmo que seja o Governador a oficializá-la. Em *Gran Torino*, que termina com sua morte, é Kowalski (Clint) quem decide ser esta a única solução para salvar seus jovens amigos H’mongs.

Outra característica da narrativa clássica que se observa nas histórias contadas por Eastwood nesses filmes é a existência de um “prazo final” (*deadline*), o último minuto para se dar a solução do problema, seja uma corrida contra o relógio, ou perseguidores, ou mesmo compromisso que tem data, hora ou minuto marcado para ser resolvido.

Em *Os Imperdoáveis*, por exemplo, Bill Munny promete aos seus filhos um prazo para voltar e, se não voltasse no prazo dado, orienta a quem os filhos deveriam procurar, mas volta no prazo previsto. Em *As Pontes de Madison*, os dois amantes têm um prazo curtíssimo para decidirem-se sobre suas vidas. Em *Crime Verdadeiro*, o Governador suspende a execução nos últimos segundos antes da substância letal agir sem possibilidade de retorno. Também em *Cowboys do Espaço*, a espaçonave tem tempo limitado para aterrissar, com o risco de se desintegrar. Em *Dívida de Sangue*, o criminoso serial tinha pouquíssimo tempo para matar os potenciais doadores do coração para McCaleb. Em *Menina de Ouro*, o prazo foi dado pelo próprio treinador, para estancar o sofrimento de sua pupila querida, fulminando-a com alta dose de adrenalina. E não há necessidade de o *deadline* ser

só ao final do filme: em *Poder Absoluto*, nos primeiros minutos do filme, Luther ao assaltar a mansão onde presenciaria o crime, tem alguns segundos para desativar o alarme eletrônico do cofre e a tela mostra em *close-up* a contagem regressiva. Ao final, ele terá outra corrida contra o tempo: propõe-se a resolver à sua maneira o crime, por ter a certeza de que ele e sua filha correriam alto risco de vida nos próximos dias.

Outra característica do estilo clássico (agora não apenas de sua estrutura narrativa) diz respeito à clareza do que é contato e mostrado. No cinema clássico, tudo que é fundamental na narrativa se passa “em frente à câmara”, ou seja, não há espaço para interpretações e ilações além do que a câmera expõe e narra, com auxílio da edição. Nos filmes dirigidos por Eastwood, nota-se essa preocupação em fazer com que o espectador acompanhe as histórias sem se confundir, com o suspense construído a partir de informações já dadas e com objetivos bastante claros, sem digressões ou ambigüidades que levem a dúvidas sobre os fatos narrados.

3.2.2. As influências de Sergio Leone e de Don Siegel

Com certeza, não foi por acaso que Eastwood dedicou seu filme mais famoso e premiado, *Os Imperdoáveis*, a seus dois mestres: Sergio e Don. Atribui-se à influência de Sergio Leone um tipo de edição, bastante presente nos filmes de Eastwood, que articula planos muito abertos a *closes-ups* extremos dentro de uma mesma cena. Também os heróis rudes e de poucas palavras parecem herdar o estilo imprimido pelo diretor italiano aos seus *westerns*. Por outro lado, o perfil psicológico dos personagens interpretados por Eastwood, com seu comportamento pouco sociável e quase sempre em conflito com o “*establishment*” americano, parece herdar a problemática e o estilo de Don Siegel.

A influência dessa dupla de diretores tão fundamentais na carreira e na própria formação de Eastwood como ator e cineasta se refletem, sobretudo, na escolha dos papéis que ele interpreta em seus próprios filmes: homens duros, exigentes e com um senso próprio de justiça.

Mas, diferentemente de seus mestres, Eastwood também, imprime em seus filmes uma forma sensível de narrar (mesmo nos roteiros que incluem

violência), o que contrasta com o perfil histórico de *Dirty Harry* e dos seus outros personagens mais famosos, fossem eles policiais ou cowboys.

Tal sensibilidade se revela nos diálogos, na presença feminina, na ênfase nas relações humanas e familiares, elementos que não tinham o mesmo tratamento nos cinemas de Leone e Siegel. E um dos elementos fundamentais dessa diferença, a música, será tratado a seguir.

3.2.3 A marca “musical” de Eastwood

Como já foi dito no primeiro capítulo desta dissertação, antes de trabalhar com cinema, Eastwood já trabalhava com música. Embora ele não tenha se consagrado nessa carreira, seu talento e interesse musical acaba por terem um papel importante em seus filmes, tanto na escolha das trilhas-sonoras (compostas sempre pelo companheiro de longa data, Lennie) quanto na eventual composição de músicas-tema, dos seguintes filmes: *Imperdoáveis*, *Pontes de Madison*, *Poder Absoluto*, *Crime Verdadeiro*, *Cowboys do Espaço*, *Menina de Ouro* e *Gran Torino*¹⁵

Essas músicas escolhidas e/ou compostas por Eastwood nunca são épicas, triunfantes ou majestosas (ao contrário do que ocorria com os filmes de seu mestre Leone, musicados pelo maestro Enio Morricone) ou do gênero *rock and roll*, que é freqüente em filmes policiais. De fato, boa parte da sensibilidade que Eastwood imprime na direção de seus filmes parece vir das músicas calmas e mesmo românticas, dando um clima sereno à narrativa que favorece o desenvolvimento de temas do relacionamento humano que tanto o interessam. Como exemplo, buscou-se transcrever livremente para pauta três de suas composições criadas como temas para os filmes *Imperdoáveis*, *Pontes de Madison* e *Gran Torino*, a partir dos próprios filmes. Não se trata de trilhas sonoras, mas dos temas que Clint desenvolve. A trilha é trabalhada para orquestra por Lennie Nieuhuis a partir da música tema.

¹⁵ Apenas como menção, Clint Eastwood também compôs as músicas originais de *Sobre Meninos e Lobos* e *A Troca*, filmes em que só dirige.

Imperdoáveis

Clint Eastwood



Fig. 18 – Marca musical em “Imperdoáveis”

Pontes de Madison

Clint Eastwood



Fig. 19 – Marca musical em “As Pontes de Madison”

Gran Torino

Clint Eastwood

Fig. 20 – Marca musical em “Gran Torino”

3.2.4 O sentido de patriotismo na obra de Clint Eastwood

Em sua história pessoal, Clint Eastwood tem uma estreita relação com os valores de seu país. Esses valores americanos são parte fundamental - essência mesmo - de sua pregação em suas obras mais como ator, pois é comunicado cenicamente, mas também como diretor. Aqui será destacado o sentido patriótico de sua obra, fortemente ligada com os valores que o Partido Republicano prega para os Estados Unidos e sua população. Na Declaração de Crenças e Princípios do Partido Republicano há os seguintes pontos – na íntegra, como Anexo .2, - mas a seguir apenas resumidos em tradução livre:

O Partido Republicano acredita que os Estados Unidos são abençoados com um conjunto único de direitos individuais e liberdade para todos; que cada um pode tornar-se o que é capaz de ser, com base na livre iniciativa de cada um com trabalho árduo, suporte à família e autodisciplina. O trabalho voluntário como ajuda a quem precisa na comunidade, é valorizado mais que taxaço de impostos e distribuição forçada de renda; prega que o governo pequeno é melhor para o povo; que cada um

sabe melhor que o governo o que fazer com seu dinheiro; também que um mercado livre conserva as pessoas livres, que as Forças Armadas defendem e protegem a democracia e, finalmente, que o Partido Republicano desenvolve soluções para os desafios que tem a América.¹⁶

Nos filmes analisados, Josey Wales é um exímio atirador que busca vingar sua família, como justiça pelo massacre que foi vítima por soldados pagos por um senador corrupto, mas foge porque é perseguido; aponta erros da política “dos brancos” para com os índios; só atira em defesa própria; exalta o espírito dos pioneiros na conquista do oeste; em luta pessoal mata o principal responsável pelo massacre, mas desiste de um duelo final, pois a guerra é maldita; refaz a família, trabalhando na propriedade dos pioneiros. Em *Impacto Fulminante*, como em toda a série *Dirty Harry*, Callahan é um policial detetive eficaz da Polícia de San Francisco, que acredita na aplicação estrita da Lei, mas que tem seus próprios métodos de justiça; isso confronta com o excesso de política e de burocracia policial, além da corrupção; isso é o que denuncia como falta de valores americanos; ele prega uma polícia eficaz que combata o crime organizado e a corrupção policial; ao descobrir que a assassina serial apenas matava os homens que as sequestrou na adolescência – a ela e a irmã, a qual perdeu o juízo com o trauma – não a prende, por aplicar seu senso próprio de justiça. Em *Imperdoáveis*, Munny está regenerado, mas é informado (mal informado, em exagero) que a recompensa oferecida é motivada pela mutilação da prostituta: face, olhos, seios. A soma em dinheiro é o que precisa, mas fica revoltado pelos danos físicos causados à mulher; decide aceitar, sendo eficaz em sua ação, vinga o amigo morto injustamente, manda que sua parte da recompensa seja entregue à viúva e ameaça voltar à cidade se alguém fizer mal às prostitutas. É o senso de justiça próprio, bem como o valor da amizade, que exalta, como também, que a violência não traz a solução dos problemas, tanto que se mudou com seus filhos para a cidade, tornando-se comerciante. Em *Cowboys do Espaço*, denuncia a corrupção política de governo (os segredos americanos foram “roubados” pelo serviço secreto russo, da gaveta da escrivaninha do diretor da NASA, um carreirista político, o que jamais poderia ter acontecido). Também critica sutilmente, a pouca seriedade religiosa do povo, na figura do pastor evangélico

¹⁶ Fonte: Declaração do Partido Republicano, captada na Internet, via Google, e “navegando” pelo site do Partido (com frequência mencionado como GOP – Grand Old Party)

vivido por James Garner (esquecia e trocava sermões, confundindo seus autores, usava como talismã figura sensual de bailarina escondida sob o púlpito, e ao aceitar a oferta da missão espacial exclama “por que diabos não?”. Há a exaltação do trabalho de equipe, dos valores antigos dos ex-astronautas que, mesmo aposentados, se arriscam para salvar os Estados Unidos do risco de bombardeios nucleares russos. Quem “salva” o país são os veterans, patriotas, não os jovens astronautas, apenas profissionais. A narrativa aborda que por várias vezes, o personagem vivido por Clint Eastwood impôs seu senso de justiça para com sua equipe de veteranos astronautas, contra as regras impostas pelo diretor da NASA. É destacada a resistência mecânica da astronave, seriamente avariada no regresso à terra, em cenas que exhibe em destaque bandeira americana na cauda do aparelho sofrendo o desgaste com trepidação, super-aquecimento, etc. Em *Gran Torino* pode-se aceitar como o filme da verdadeira pregação àqueles valores americanos que pretende ressaltar e que estão no âmago das Declarações do Partido Republicano: trabalho árduo, liberdade, ajuda a quem precisa na comunidade, importância da família, da amizade e patriotismo, por ser a nação abençoada com valores de direitos e de liberdade; exalta os anos de ouro da indústria automobilística americana, mantendo com carinho paternal seu carro Gran Torino; crítica os filhos que comprem carros não americanos, critica os netos por perderem os respeito numa cerimônia religiosa da morte da avó, cria tolerância para com o vizinho que tentou roubar seu carro, ensinando-o a trabalhar conforme valores americanos; com seus amigos consegue um trabalho para o jovem, que terá de pagá-lo pelos equipamentos de trabalho que comprou em adiantamento; sua atitude em princípio hostil para com os vizinhos muda quando sabe que os H’mongs foram aliados dos EUA na guerra do Vietnã. Conserva guardadas como lembranças suas conquistas e medalhas que mereceu ganhar na guerra da Coreia, em 1953. Comenta com o sacerdote católico que o procura com frequência, que cumpriu seu dever na guerra, mesmo tendo lembranças dolorosas por ter matado com baioneta tantos jovens. Presenteia o jovem Thao, com a medalha ganha na guerra da Coreia, agora que sabe como trabalhar no país. Fumante, usa o isqueiro da sua Companhia no Exército e morre segurando-o nas cenas finais. Seu corpo está num caixão que tem a bandeira americana.

O que será comentado em seção própria é a importância que prega dos valores cristãos para o povo americano, valores esses hoje se diluindo e deteriorando, mas que a religião conseguirá resgatar: o heroísmo, a tolerância e a busca da convivência, tendo o trabalho, a família e a amizade como elementos unitivos para a formação de um país melhor.

3.2.5 A religiosidade na obra de Clint Eastwood

Nos dez filmes analisados, nos quais Clint Eastwood dirige e atua, há presença de elementos cristãos ou católicos, seja essa presença manifestada pelos próprios personagens, seja ela em cenas nas quais os personagens apenas aparecem. Apenas em *Impacto Fulminante*, não há alguma dessas características; porém, num esforço para classificar todos os dez filmes neste sub-capítulo, menciona-se que a cidade onde acontecem os crimes é San Paulo. A cidade é fictícia.

Considerando três de suas últimas obras em que só dirige – *Sobre Meninos e Lobos* (*Mystic River*, 2003); *A Troca* (*Changeling*, 2008) e o último, *Invictus* (*Invictus*, 2009) – também, observam-se que os personagens vividos por outros atores fazem suas orações, freqüentam igrejas, têm comportamento religioso. Em *A Troca*, o psicopata matador serial de crianças é um católico que solicita confessar-se antes de ser enforcado. Em *Sobre Meninos e Lobos*, o pai católico freqüentador da igreja vinga a morte de sua filha matando o amigo de infância, inocente, apenas por suspeitar dele. Em *Invictus*, os jogadores do time da África do Sul, em círculo e abraçados conforme formação do *rugby*, fazem uma prece antes da partida.

Voltando aos dez filmes objetos desta pesquisa, quando se analisa uma obra individualmente, buscando diagnosticar em que religião se enquadra o personagem vivido por Clint Eastwood, pode-se pensar que ele se refere aos valores puritanos: sempre só, age conforme sua ética e convicções pessoais, tem uma amargura interior constante, individualismo exacerbado (típico do herói da narrativa clássica *hollywoodiana*), dá valor ao trabalho e faz bem o que faz.

Por outro lado, numa análise dos vários filmes em conjunto, aqueles aspectos declaradamente contrários aos valores calvinistas e suas ramificações

ficam evidentes: ele não é um capitalista, não trabalha por dinheiro, não é rico, nem ambicioso, não trabalha para a glória de Deus e não há sequer um aspecto que se possa fazer referência à carta de Benjamim Franklin; há sempre a presença de um conselheiro/ amigo/ esposa com o qual dialoga mesmo que nem sempre o siga, mas há o diálogo, ou seja, situações combatidas por essa doutrina, pelo fato de que o “único homem” confiável é Deus.

A ausência desses elementos tão valorizados na doutrina protestante por si só bastariam para diagnosticar que os valores religiosos na obra de Clint Eastwood não são os dessa religião ou qualquer uma de suas denominações. Então, por exclusão, os valores são os católicos em sua essência? Há diversas situações e que o aspecto católico não é respeitado, apesar de mostrado. A questão religiosa parece exercer uma influência importante, aproximando-se de uma verdadeira pregação. Mesmo em situações onde o personagem, conhecendo a doutrina, a ignora, é por ela influenciado e sofre as duras conseqüências, como no caso da eutanásia no filme *Menina de Ouro*: conforme diálogo dramático destacado em cena, ele praticou o ato sabendo ser pecado segundo a doutrina católica, como declara ao sacerdote, e nunca mais se ouviu falar dele.

A aceitação, rejeição, desprezo ou mesmo ignorância quanto aos elementos da doutrina católica são observados, o que não significa que sejam seguidos. Não se trata de uma obra religiosa, mas sim que na narrativa estão presentes valores da religião cristã.

A partir de vários artigos sobre Cristo e sua presença/ influência do Catolicismo no livro *A presença dos valores cristãos no cinema* (HENNEBELLE, 1996, p.224), pode-se ter, ainda que de maneira introdutória, uma idéia da importância que diretores e realizadores têm atribuído a esse assunto desde os primeiros filmes de Cristo, produzidos entre 1897 e 1905. (VADICO, 2008) Os artigos do livro nos conduzem para alguns princípios da doutrina católica, baseados na raiz do significado do termo Católico. Católico quer dizer Universal¹⁷. Sobre esse significado, São Marcos, um dos evangelistas católicos registra as palavras de Cristo aos discípulos: “Ide por todo o mundo e pregai o Evangelho a toda a criatura...” (Mc 16,15); São Mateus, outro Evangelhista, relata o mandato de Cristo com outras palavras, mas referindo-se à mesma ocasião, no momento de Sua

¹⁷ Do grego *katholilós*: universal; pelo latim *catholicu*: universal. Conforme Novo Dicionário da Língua Portuguesa, 2ª edição, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1986.

ascensão: “Ide, pois, doutrinais todas as gentes...” (Mt 28:19); também, “A palavra “católico” significa “universal”, no sentido de “segundo a totalidade” ou “segundo a integralidade”. A Igreja é católica em duplo sentido...” (Catecismo da Igreja Católica, em seu item 830, Capítulo III – O que é a Igreja Católica; Editoras Vozes, Paulinas e outras, 1993).

Cristo, personagem central e fundador do cristianismo, é alvo de abordagens de diretores de diversas formações religiosas ou nenhuma. Assim, Cristo é divino e humano, político de direita e político de esquerda, espiritual e materialista, histórico e atual, alvo de humor, deboche e blasfêmias.

Quando se trata de obra que aborda a própria vida de Cristo, ou de situações bíblicas do chamado Antigo Testamento¹⁸, ou mesmo abordando vida de santos católicos, portanto, declaradamente inserida no gênero sagrado, essas considerações são a própria essência da narrativa. Quando, porém, a personagem principal não é Cristo, ou profetas, nem mesmo santos, e os valores cristãos fazem parte da narrativa, eles são apresentados de diversas formas e imagens, não necessariamente levando à contemplação, o que exige tempo de exposição ao imaginário.

Posições de câmara, tais como plano americano, “*plongé*”, “*contre-plongé*”, *travelling*, “*close*”, etc. indicam na narrativa qual a percepção que o realizador deseja do público. Portanto, considerando que a narrativa de um filme é resultado do interesse da câmara, mais do que os movimentos dos personagens - ou seja, quem narra é câmara - os valores cristãos estão muitas vezes disfarçados e pouco enfatizados no tratamento das imagens. Nem sempre o imaginário do espectador consegue percebê-los, principalmente na observação de cada cena inserida no contexto da narrativa de um filme. Somente analisando algumas obras de um diretor, ou um conjunto delas, é que se pode notar a presença de certos elementos. No caso deste trabalho, pretende-se apontar os valores cristãos nas dez obras do diretor Clint Eastwood e estabelecer algum sentido e significado deles. As únicas obras em que o catolicismo está presente por inteiro, em seus ritos e mensagem, são *Menina de Ouro* e *Gran Torino*.

¹⁸ O cristianismo considera como Antigo Testamento as sagradas escrituras judaicas e como Novo Testamento os quatro evangelhos cristãos, centrados em Jesus Cristo, bem como outras obras complementares, escritas por alguns santos.

A frequência com que Eastwood insere a simbologia católica em seus filmes pode levar a uma primeira inferência de que o diretor deseja marcar sua obra com esses elementos. Além disso, deve-se destacar que os valores católicos são manifestados pelos personagens centrais, interpretados pelo próprio Eastwood. E não se trata de vincular esses valores a situações vencedoras ou perdedoras: não parece haver tal manipulação narrativa. Mas os valores especificamente católicos estão expressos nos personagens desses filmes, nas imagens claramente dadas a perceber pelas narrativas, a maioria como comunicação não verbal de suas atitudes - como fazer um crucifixo e ajoelhar-se agarrado a ele no túmulo de sua esposa e filho (*Josey Wales*), oração diante do túmulo (*Imperdoáveis*), crucifixo na correntinha (*Pontes de Madison*), posição de oração de súplica, (pintando quadro em museu, em *Poder Absoluto*), crucifixo no pescoço de coadjuvante (*Dívida de Sangue*), cruz iluminada no campanário (idem), e outras manifestações. Incluem-se também a comunicação verbal, como a correntinha com crucifixo dado ao fotógrafo por Francesca (*Pontes de Madison*), o condenado à morte que acredita em Cristo (*Crime Verdadeiro*), diálogos com sacerdote, (*Menina de Ouro*), oração da Ave Maria em duas situações de perigo: (*Cowboys do Espaço*, e em *Gran Torino*; no primeiro é dita pelo pregador evangélico; e em *Gran Torino*, o próprio Kowalski a invoca sabendo do que iria acontecer nos minutos seguintes; invoca a Sagrada Família em seus trabalhos domésticos, tem diálogos com o sacerdote, aproximando-se dele, gradativamente, confessa-se e pratica uma boa obra – dando sua vida para seus amigos - garantia católica para Justificação.

É importante ressaltar que o personagem vivido por Clint Eastwood sempre está em cena quando esses elementos cristãos são incluídos na narrativa, seja somente cênica ou em diálogos.

Por outro lado, de maneira geral, por se tratar de personagens solitários, durões, eficazes em suas profissões, incorruptíveis e/ ou com alto senso de justiça pessoal, os valores cristãos fazem parte do perfil psicológico desses personagens, indicando que o herói americano tão caro ao cinema de Eastwood é íntegro, com formação humana que considera valores religiosos, ao mesmo tempo em que acredita em seu próprio senso de justiça, reforçando sua individualidade que luta contra as convenções, e só faz aquilo que decide por considerar justo. O herói de Clint Eastwood não é um temperamental; introspectivo, ele analisa, pondera, decide e age.

De qualquer forma, os valores cristãos estão notadamente presentes, como a importância da amizade e das relações familiares, além do senso de justiça. Seja como ator, diretor ou mesmo diretor-ator, Clint Eastwood faz filmes de diferentes gêneros, mas é sempre considerado um diretor sensível, tanto em suas narrativas, quanto para com os personagens que interpreta. De forma clara, em seus filmes, de narrativa clássica, o ideal de herói americano é captado pelo público em sua essência de homem determinado, com valores fortes, intransigente em suas crenças, com senso e responsabilidade familiar, mas acima de tudo aquele que é solitário em suas decisões e ações, buscando Deus para assuntos de vida eterna, mas para os mundanos (assuntos do mundo) a decisão é individual, depende de cada um. Essa evidência emerge em *Josey Wales* e *Imperdoáveis*.

Na apresentação para qualificar esta Monografia, a Prof^a Dr^a Laura Cánepa observou que a referência de Clint Eastwood à Igreja Católica e seus valores dá-se mais porque ela é uma e única, ao passo que as denominações protestantes são várias, tornando-se cinematograficamente mais objetivo mostrar a Católica, como referência/ símbolo dos valores cristãos do povo americano. É nesse sentido que este trabalho incorpora o comentário da Professora, pois, mesmo nos filmes em que só dirigiu – *A Troca*, *Sobre Meninos e Lobos* e *Invictus* - as referências religiosas e a busca de relacionamento com Deus estão presentes e constituem valores dos personagens que influenciam a narrativa.

Faz parte de um trabalho da envergadura desta dissertação, bem como das teses de doutorado, da feitura de livros, de ensaios, etc. a busca de informações, referências e dados que possam enriquecer as idéias inicialmente propostas e suas e suas conclusões. Nessa busca, também vêm à tona outros dados, informações e revelações que não faziam parte da proposta inicial, mas que se demonstram relevantes. Tal é o caso da cusparada em alguns filmes do ator Clint Eastwood.

Já comentado que os personagens vividos por Clint Eastwood apresentam alguns aspectos recorrentes, um deles sendo “montes de cuspo” (TAVARES, 2009). A primeira interpretação desse ato refere-se a uma leitura contemporânea: pessoas sem compostura social, sem hábitos de higiene, de mostrar nojo pelo que vê, de se mostrar viril, enfim “típico macho, que define o perfil do cowboy”.

Porém, esse ato tem um sentido bíblico, dando a quem cospe outra dimensão diferente da contemporânea. Não se trata de ofensa, mas ato ligado à purificação pessoal.

Nas Sagradas Escrituras hebraicas, os salmos “são cânticos sagrados, hinos, orações ou louvores a Deus”. (BÍBLIA SAGRADA, volume II, pág.45, Edições Paulinas, São Paulo, 1967).

O salmo 71.8 diz: “Minha boca se preencherá de Teu louvor”; esse salmo é referido no livro Kitsur Shulchan Aruch, cap. 6, artigo 2, como “ao recitar uma bênção, a pessoa não deve ter na boca excesso de saliva ou qualquer outra substancia repugnante, conforme foi dito”; o livro é comentado pelo Rav. Shlomo Gantzfried. Assim cuspir é eliminar o que há de impuro para todo ato humano, perante Deus.¹⁹

Outro livro das sagradas escrituras hebraicas, o Levítico, regula o culto religioso (BÍBLIA SAGRADA, volume I, edições Paulinas, São Paulo, 1967, pág.116); em Levítico 15,8 “E se um afetado de fluxo cuspir sobre uma pessoa pura, esta deverá lavar suas vestes, banhar-se em água e ficará impura até a tarde”.(Lev.15,8). (BÍBLIA SAGRADA, volume I, pág.116, edições Paulinas, São Paulo, 1967, pág. 131)

Assim como o homem torna-se puro eliminando sua saliva para orar, também contrai impureza se receber uma cuspidinha de alguém impuro. Transportando esse hábito hebreu para Cristo, São Mateus em seu evangelho, 15,11, relata: “Não é o que entra pela boca que torna o homem impuro, mas o que saíde sua boca, isso é o que torna o homem impuro”. (BÍBLIA SAGRADA, volume III, edições Paulinas, São Paulo, 1967, pág.116). Finalmente, para dar significado religioso ao ato de cuspir, São João, em seu evangelho relata em JO 9,1: “Ao passar, viu um cego de nascença... e dito isso, cuspiu na terra, fez lodo com a saliva e aplicou-lho aos olhos...” o texto relata que o cego ao lavar-se onde Cristo o tinha orientado, recuperou a vista, para surpresa de todos e incredulidade dos Fariseus.” (BÍBLIA SAGRADA, Edições Theologica, Braga, 1985, pág. 1257 e 1259)

Principalmente como Josey Wales, cada vez que decidia agir conforme seu senso de justiça - para com a índia, para com os pioneiros, a quem o ameaçava matar - ele cuspia, dando ao ato um significado maior que o de uma simples

¹⁹ O Kitsur Shulchan Aruch é código de leis de povo hebreu, código este dado por Deus a Moisés; o Rav. Shlomo Gantzfried é um rabino que domina o conteúdo legal do código e explica detalhadamente suas leis.

demonstração de virilidade, ou valentia, ou mesmo desprezo. Assim, a cusparada pode ter sentido metafórico religioso, mesmo sendo percebido como manifestação ou código de valentia, ou de nojo.

3.2.6. A recorrência de determinados profissionais em papéis-chave nas suas produções

Quando se fala em autoria num trabalho de equipe como é o cinema, deve-se observar que aqueles a quem chamamos de autores frequentemente se cercam de equipes que compreendem o seu estilo – e tais equipes tendem a se repetir. Como observa Stam: “Revistas de cinema norte-americanas do final dos anos 40 haviam antecipado a discussão autoral ao afirmar sobre a importância relativa dos vários integrantes da equipe de produção, Shofield comparou a arte cooperativa do cinema à construção de uma catedral” (STAM, 2006, p.105).

No caso de Eastwood, nota-se a presença constante alguns parceiros: Lennie Niehaus, James Cox, Jack Green e, mais recente, Tom Stern, entre outros.

Lennie é amigo nos tempos de Exército (ambos fundaram uma banda, tocando profissionalmente, na década de 50), é sócio de Clint na produtora Malpaso e orquestrador das suas músicas e de todas as demais utilizadas nos filmes dirigidos pelo cineasta – exceção feita a *O Fora de Lei* *Josey Wales* e *Invictus*.

James Cox é o editor de todos os filmes que Clint dirige - em *Josey Wales* era o co-editor.

Jack Green que, à exceção dos últimos filmes *Menina de Ouro*, *Gran Torino* e *Invictus*, sempre foi o diretor de fotografia. Para esses três últimos filmes, o diretor de fotografia foi Tom Stern.

Quanto ao casting, Phyllis Huffman foi o responsável por *Imperdoáveis*, *Poder Absoluto*, *Crime Verdadeiro*, *Cowboys do Espaço* e *Menina de Ouro*, enquanto Ellen Chenoweth foi para *Pontes de Madison* e *Gran Torino*.

Para o desenho de produção, Henry Bumstead foi o responsável por *Imperdoáveis*, *Poder Absoluto*, *Crime Verdadeiro*, *Cowboys do Espaço* e *Menina de Ouro*. Já na direção de arte, Clint também se vale das parcerias constantes: Jack Taylor Jr, escolhido para os filmes *Poder Absoluto*, *Crime Verdadeiro*, *Cowboys do Espaço* e *Menina de Ouro*; Para *Costume Designer* também há uma figurinista com

quem trabalha com frequência, Deborah Hopper, que esteve em *Poder Absoluto*, *Cowboys do Espaço*, *Menina de Ouro* e *Gran Torino*.

Outro dado curioso é que os filhos e companheiras de Eastwood costumam aparecer de alguma forma em seus filmes, seja diante das câmeras, seja de outra forma. São quatro os filmes em que filhos de Eastwood contracenam diretamente com ele: *Josey Wales*, *Poder Absoluto*, *Crime Verdadeiro* e *Gran Torino*. Nos demais, ou aparecem em cena independente de Clint estar nela, ou compõem músicas. Na ordem em que foram produzidos, tem-se em *Josey Wales*, seu filho no filme (e que morre chacinado com sua mãe) é Kyle, seu filho na realidade, então com sete anos; também, sua parceira à época, Sondra Locke, interpreta Laura, com quem Josey formará nova família; em *Impacto Fulminante*, novamente Sondra, ainda sua parceira na vida real, interpreta Jennifer, a artista criminosa vingadora; em *Imperdoáveis*, Frances Fisher, então sua parceira, interpreta Strawberry Alice, a prostituta líder do grupo, que luta para se fazer justiça à amiga desfigurada; em *Pontes de Madison*, Kyle é o músico que, com sua banda, toca o contrabaixo num bar onde Kincaid e Francesca conversam; em *Poder Absoluto*, a estudante de arte que elogia seu desenho é sua filha Alison, e ambos têm um breve diálogo; também, sua filha Kimber interpreta a guia do *tour* pela Casa Branca; em *Crime Verdadeiro*, a família de Everett está relacionada com a verdadeira de Clint Eastwood: Frances Fischer vive a esposa de Everett e a filha do casal no filme é na realidade filha de ambos, Francesca, então com sete anos; Everett leva sua filha um passeio no Zoo e a deixa cair do carrinho; em *Cowboys do Espaço*, não há registro de aparição de seus familiares, mas sua filha Alison canta a música *I Only Have Eyes For You*; em *Dívida de Sangue*, Dina Eastwood, (Dina Ruiz), hoje sua esposa – casaram-se numa cerimônia em Las Vegas - é uma jornalista que tenta entrevistar McCaleb; em *Menina de Ouro*, a garota que aparece na cabine de uma pick-up, no posto de gasolina é Morgan, então com oito anos; em *Gran Torino*, o rapaz que acompanha Sue quando ambos são ameaçados pela gangue de negros, é seu filho Scott. Aliás, Kyle, que estudou jazz por influência do pai, também compõe músicas executadas em alguns filmes do pai: *Menina de Ouro* e *Gran Torino* e outros dirigidos por Clint.

4. EM BUSCA DA CLINT ATTITUDE

A *Clint Attitude*, construída sobretudo diante das câmeras de Leone e Siegel antes do ator estrear na direção, parece ser o que há de mais expressivo na autoria de Clint Eastwood. A partir do início de sua condição peculiar de autor, diretor-ator, pode-se ampliar o que até agora se entende por essa marca registrada, *Clint Attitude*.

Também como diretor, Clint Eastwood pode ter criado suas marcas que, de tão recorrentes, podem ser classificadas nesse campo ampliado da *Clint Attitude* já conhecidas. Pelo fato de esses elementos que compõem a *Clint Attitude* terem sido bem aceitos pelo público e crítica, a partir da *Trilogia dos Dólares*, pode-se pensar em duas possibilidades para compreender sua continuação por anos seguidos:

1. Supor que o ator já seja refém do perfil de personagem que criou;
2. Supor que a *Clint Attitude* seja sua herança como ator e, nesse caso, a autoria de Clint se faz mais forte como diretor além de como ator.

Em qualquer uma das hipóteses, a *Clint Attitude* pode também ser entendida como autorismo, nesse caso de Clint Eastwood como ator: A revista *Nuestro Tiempo* traz um ensaio de Josean Pérez Aguirre (2009), com o título “Entre *Harry el sucio* y *Gran Torino* hay un recorrido cinematográfico que esconde el acercamiento de Clint Eastwood al perdón”. Em tradução livre: “Entre *Dirty Harry* e *Gran Torino*, há um percurso cinematográfico que esconde a aproximação de Clint Eastwood ao perdão.”.

Nesse ensaio, o autor aborda a trajetória dos personagens vividos por Clint que agiam por vingança e, gradativamente, como o decorrer dos filmes dirigidos por ele, passam a agir tendo o perdão como motivo principal de seus atos. O clímax da carreira de quem age por perdão dá-se em *Gran Torino*.

O ensaio de Aguirre é oportuno para o presente trabalho, por fundir os personagens vividos pelo ator Clint Eastwood com a pessoa de Clint Eastwood. (repetição proposital). O próprio título do ensaio mistura os personagens que, à primeira vista, nada têm em comum, exceto a pessoa-ator Clint Eastwood. Nota-se que a figura de Clint Eastwood transcende a de cada personagem que interpreta.

Seria ingênuo supor que Aguirre nesse ensaio maduro (não se trata de articulista neófito), tivesse misturando personagens com ator. Apesar do tema do ensaio ser “da vingança ao perdão” pode-se depreender ser o ator Clint Eastwood o próprio autor dos personagens que interpreta. A análise crítica é sobre o cineasta – e não sobre seus personagens - como se cada obra fosse um capítulo de sua biografia, à medida que amadurece na vida real, culminando com o perdão.

Para efeitos da análise deste trabalho, a *Clint Attitude* está revelada nas cenas consideradas isoladamente, (voz, trajes, diálogos, maneira de olhar, etc.) e no decorrer das narrativas: história do personagem, relacionamento familiar, lealdade a amigos, senso de justiça e todos os aspectos já apontados. Portanto, a conclusão é que esses aspectos cênicos vistos tanto isoladamente, quanto na construção do perfil dos personagens vividos, sejam a marca registrada de Clint Eastwood como ator e diretor.

4.1. *Clint Attitude*: a atuação das Mãos

Um detalhe da *Clint Attitude* transcende a simples revelação, seja cênica ou da narrativa: trata-se das Mãos do personagem (grafada em maiúscula inicial, por se tratar de, praticamente, marca do ator em cena, gesto que complementa sua expressão facial).

Até agora, todos os aspectos mencionados que compõem a *Clint Attitude* apenas revelam o personagem e definem seu perfil psicossocial na narrativa. Suas Mãos, contudo, têm um papel mais significativo: elas comunicam, não são apenas parte do corpo humano nos gestos do personagem, mas têm a função de transmitir detalhes dramáticos e decisivos na narrativa.

As Mãos são “astros coadjuvantes” de seus personagens – se a expressão do rosto fosse “o astro principal” - e comunicam tensão/ ação/ trabalho, aparecem em destaque de fotografia e iluminação especial nas cenas que antecedem uma situação dramática, e/ ou que mostram o personagem em ação, em luta corporal, manipulando instrumentos, inutilizando segredo de cofre, desenhando mãos de um personagem de quadro, curando ferimentos no rosto de sua lutadora de Box, consertando máquinas, persignando-se, empunhando armas.

Suas Mãos são destacadas em cenas somente para elas, ou em comparação com outros elementos cênicos que ficam em segundo plano, ou, mesmo dependendo do conteúdo dramático que o diretor quer transmitir, em extremos *close-ups* que podem ser curtos ou longos, por um, dois a três segundos, sem corte. Sempre que suas Mãos são destacadas, comunicam algo importante.

Nota-se, segundo apontado, a influência de Sergio Leone quando Clint ressalta a forte presença das Mãos nas cenas nas quais a câmara pretende transmitir maior dramaticidade na narrativa: *closes*, jogos de luz e sombras, apenas as mãos em cena; até as principais peças de material publicitário de dois de seus filmes, *Josey Wales* e *Imperdoáveis*, reforçam essa percepção (nos filmes não há essas cenas, são apenas material de divulgação – fotos tiradas especialmente para divulgação).

Pelo tratamento das sombras obtido pela direção de fotografia, os detalhes ressaltados têm seu maior efeito dramático na construção da narrativa.

Por serem detalhes que “explodem” na tela e rapidamente dão lugar à sequência da narrativa, as cenas passam muitas vezes despercebidas pelo espectador, mas sem elas haveria menor apelo ao imaginário e a narrativa perderia força, como mais um filme do autor Clint Eastwood. São as cenas de detalhes com alto poder de “explosão” de imagem que deverão ficar como memória de sua obra conjunta. Suas Mãos chegam a ser a imagem principal de algumas cenas, não apenas elementos coadjuvantes ou mesmo cenário. Cabe a elas transmitir a emoção/ tensão/ angústia/ ação/ determinação exigidas em cada cena, onde muito mais que um simples gestual do ser humano, pertencem à identidade do personagem que a câmara de Clint quer revelar.

Clint Eastwood, nas obras analisadas, faz uso das Mãos em cenas cujos detalhes são referências para a memória de seus filmes, por exemplo, “aquela cena em que ele faz a garota cheirar uma substância”, “aquela cena que o matador espera a vítima passar para atirar”, “aquela cena que ele abre com o tato dos dedos o cofre um segundo antes do alarme soar” e outras tantas.

Talvez nas centenas de comentários sobre seus filmes, o detalhe das imagens de suas Mãos nem sempre seja sequer lembrado ou mencionado, mas pode ser parte do trabalho de autor: Clint Eastwood quer que a câmara revele sobre seus personagens em suas obras.

Apenas como observação para não passar sem sequer um comentário, o diretor produziu um filme sobre o consagrado pianista de jazz, Thelonius Monk, em 1982: *Thelonius Monk, Straight No Chaser*. Produziu e dirigiu o filme *Bird*, baseado na vida de Charlie Parker, famoso saxofonista também de jazz. Ambos os filmes teriam todos os elementos para serem comentados neste trabalho, quanto ao papel das mãos na obra de Clint Eastwood, mas o cineasta não atua neles.

Nas páginas seguintes são destacadas imagens dos filmes mencionados, que sempre destacam suas Mãos, com papel importante para o personagem e narrativa.

4.1.1. Josey Wales, o fora da Lei (1976)



Fig. 21 – Material promocional (cena inexistente).
Mãos em destaque.



Fig. 22 – Recolhendo a mão da esposa para enterrá-la.



Fig. 23 – Suas mãos no centro da tela.



Fig. 24 – Mãos recebem a iluminação central.

4.1.2. Impacto Fulminante



Fig. 25 – Mão em primeiro plano, com ênfase cênica desproporcional. Mão firme para a ação.



Fig. 26 – Mãos armando revólver “última geração”. Close revela a tensão das mãos.



Fig. 27 – Luz direccionada para as mãos, que abre a caixa da arma.



Fig. 28 – Só a mão, mal iluminada, em primeiro plano.

4.1.3. Imperdoáveis



Fig. 29 – Mão segura retrato de esposa como quem dialoga e se justifica pela “volta ao passado”.



Fig. 30 – Deposita com cuidado flores no túmulo.



Fig. 31 – Toma rifle do amigo que titubeia. Luz sobre mãos firmes e tensas.



Fig. 32 – Mãos seguram rifle, mesmo ele não sendo canhoto.



Fig. 33 – Material de divulgação (cena inexistente), ilustração ilumina as mãos.

4.1.4. Pontes de Madison

Sequência de mais de 60 segundos com cortes entre mãos de Kincaid e de Francesca, como se suas mãos comunicassem estarem juntos, mesmo separados. A sequência está resumida nas figuras abaixo.



Fig. 34 – Pontes de Madison 1



Fig. 35 – Pontes de Madison 2



Fig. 36 – Pontes de Madison 3



Fig. 37 – Pontes de Madison 4

4.1.5. Poder Absoluto

Sequência inicial do filme com *traveling* de câmara nas mãos dos santos pintados nos quadros; Luther toma aulas de pintura.



Fig. 38 – Poder Absoluto 1



Fig. 39 – Poder Absoluto 2



Fig. 40 – Poder Absoluto 3



Fig. 41 - Pai desenha rosto da filha no hospital após atentado; cenas finais do filme.

4.1.6. Crime Verdadeiro

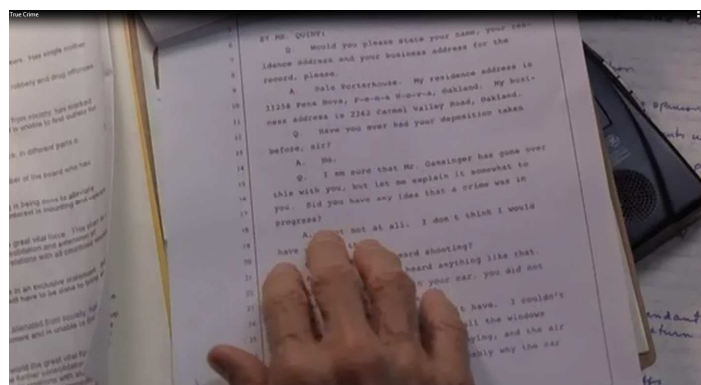


Fig. 42 – Everett busca detalhes do caso de Frank Beechum.



Fig. 43 – Everett descreve cena do crime e sua dúvida.



Fig. 44 – Everett força a porta da casa de sua colega morta.



Fig. 45 – Cena final. Everett se despede de Frank, trocam olhares.

4.1.7. Cowboys do Espaço



Fig. 46 – Mãos que trabalham. Importante mostrar o trabalho manual, porém o momento não pede o close como demonstrado nas próximas figuras.

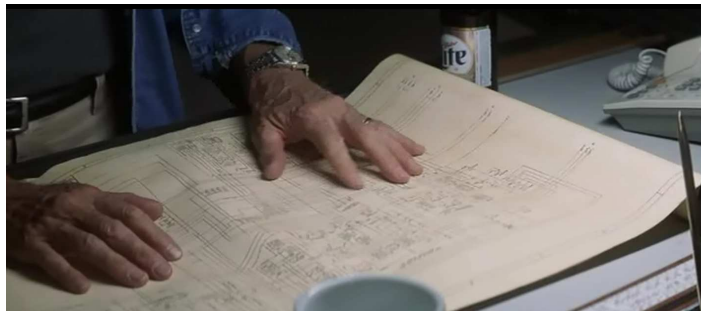


Fig. 47 – Close das mãos enquanto analisa projeto. Tomará decisão de aceitar desafio.



Fig. 48 – Close da mão, acionando turbina para voltar à Terra após a decisão de Hawk. Cena lenta, transmitindo tensão e de decisão tomada.

4.1.8. Dívida de Sangue



Fig. 49 – McCaleb, após transplante, controla condições de saúde.

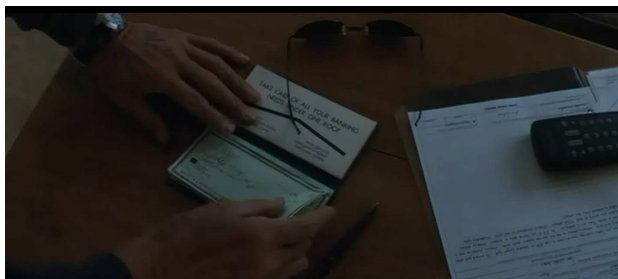


Fig. 50 – McCaleb preenche cheque para pagar vizinho. Cena importante para revelar o nome do assassino.



Fig. 51 – Ao retirar cheque do quadro para pagar o vizinho. Mãos seguram cuidadosamente o cheque e McCaleb descobre o código: No one.



Fig. 52 – Perseguição final ao assassino serial. Câmera revela só a mão.

4.1.9. Menina de Ouro

Este filme mostra várias situações de detalhes de suas Mãos, umas em *closes*, outras revelando sua expressão, outras em conversa. Sempre que “entram em cena” há uma decisão de alta dramaticidade prestes a acontecer.



Fig. 53 – Close das mãos de Dunn, que atende ao seu pupilo machucado. Dunn o aconselha a perder a luta, pois não havia mais o que fazer.



Fig. 54 – Dunn analisa decisão sobre a carreira de Maggie. Tamborila os dedos de tensão. Narrador diz que fez uma coisa que nunca havia feito: arriscar.



Fig. 55 – Dunn analisa nariz sangrando de Maggie. Mãos em primeiro plano transmitem proteção, enquanto que o rosto, preocupação.



Fig. 56 – Mãos agem firmemente no nariz de Maggie, ação para estancar o sangue e para liquidar a luta em vinte segundos. É o deadline para ganhar a luta.



Fig. 57 – Dunn muito comovido, mas decidido, conversa com o Sacerdote sobre a decisão de praticar a eutanásia. Sacerdote severamente desaconselha.



Fig. 58 – Cena emblemática da importância das mãos em Clint. Dunn comunica ao amigo o que quer fazer. Iluminação capta apenas as mãos, que se mechem, e o rosto contristado.



Fig. 59 – Close das mãos, desconectando o aparelho pelo qual Maggie respira.

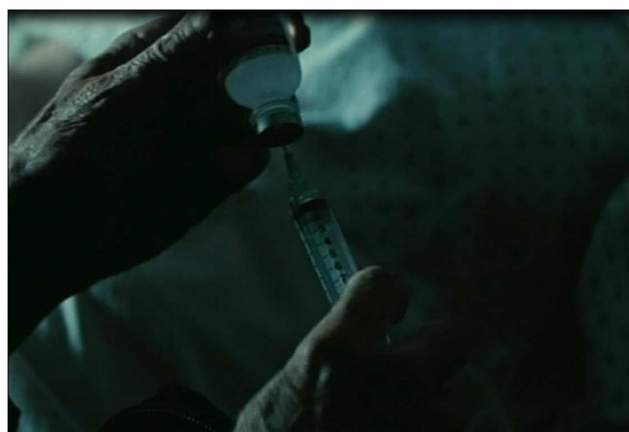


Fig. 60 – Sequencia da imagem anterior. Câmera ainda em close nas mãos, destaca procedimento para encher a seringa com a adrenalina que injetaria no conduto do soro.



Fig. 61 – Aplicando a adrenalina (mesma sequencia). Iluminação apenas nas mãos, deixando o segundo e terceiro planos bem difusos. A sequência toma mais de 60 segundos, só com corte de câmera sobre suas mãos.

4.1.10. Gran Torino



Fig. 62 - Gesto típico de Walter ao ameaçar gangue asiática: Com a Mão aponta indicador imitando revolver e o polegar como o cão da “arma”.



Fig. 63 - Mesmo gesto quando ameaça gangue de desocupados que molestavam Sue e seu amigo (Scott, filho real de Clint).



Fig. 64 - Sequência da mesma situação; câmera revela gesto de outro ângulo. Mão esquerda reforça ameaça.



Fig. 65 - Mãos com sangue, após tossir, na bancada da sua oficina. Mãos revelam seu estado de saúde. Em outro dia, no toalete da casa de seus vizinhos, a câmara revela cena idêntica: Mão com sangue, após acesso de tosse.



Fig. 66 - Mãos, ao examinar folhetos de casas de retiro, sugestão de seu filho e nora.



Fig. 67 - Mãos abrindo a geladeira da casa de seus vizinhos; Walter aceita a hospitalidade



Fig. 68 - Mãos nivelando os pés da máquina de lavar roupa de seus vizinhos, máquina oscila quando encosta-se a ela.



Fig. 69 - Mãos consertando ventilador da casa de seus vizinhos. Walter tem habilidade para consertar coisas. Ele já havia consertado o vazamento de pia naquela casa.



Fig. 70 - Mão de Walter ao ver Sue após ser estuprada pela gangue asiática. Ele segurava um copo, que deixa cair com a violência da cena.



Fig. 71 - Sequência da cena, de outro ângulo; A revelação da câmara em close de dois ângulos, em sequência, mostra a importância que Clint atribui às Mãos para comunicar que algo acontecerá.



Fig. 72 - Mão, revelando reação de revolta de Walter ao estupro de Sue, quebrando vidro de guarda-louça de sua casa.



Fig. 73 - Sequência da imagem anterior; Mão sangrando e Walter sentado enquanto pensa o que fazer. Ao sacerdote, a seguir declara que fará alguma coisa, logo, pois Thao não teria chance com a gangue.



Fig. 74 - Limpa as armas para dar impressão a Tahoe de um massacre de vingança.



Fig. 75 - Abre a caixa de sua medalha de guerra para prendê-la na camisa de Thao.



Fig. 76 – Walter, só, no jardim da casa dos rapazes da gangue asiática, com seu gesto tradicional que simula um revólver com a Mão. Repreende a todos.



Fig. 77 - Mão simula tirar lentamente uma arma do bolso do blusão. Cena de muita tensão para o que irá acontecer.



Fig. 78 - Walter cai morto fuzilado e em primeiro plano sua Mão entreaberta ainda não revelando o que segurava.



Fig. 79 - Mão, após ser fuzilado pela gangue; câmera revela que tinha apenas o isqueiro de sua Companhia no Exército na qual que serviu.

Esta parte do trabalho buscou mostrar que o destaque para as Mãos de Clint Eastwood faz parte de sua autoria cinematográfica, não sendo cenas soltas na narrativa, sem outra preocupação que ilustrar um detalhe, um gatilho de revólver, um botão de painel de foguete, ou mesmo uma cena que necessite de mais realismo, como um ferimento em rosto de *boxeur*. São suas mãos que comunicam a importância da cena, preparando o espectador para a sequência. Elas tem o sentido de transmitir a importância que Clint quer dar na sequência da narrativa nas quais atua.

Com a metáfora de suas Mãos em *close-ups* sempre agindo, fazendo um trabalho, mostrando algo, decidindo, atirando, depositando flores, a *Clint Attitude* prega o valor do trabalho, a determinação que um profissional precisa ter para realizar seu trabalho, a responsabilidade e importância de ser competente e leal a seus amigos e à palavra dada para cumprir seu dever, um compromisso, um gesto carinhoso, de proteção ou de respeito. Quando em *Gran Torino* fala que matou à faca jovens coreanos, pode-se entender que suas Mãos também comunicam ser patriota, uma vez que só se mata à faca com as mãos em ação, em luta corporal com inimigo; com arma de fogo pode-se lutar de longe, mas com faca, não.

Como têm a função de dramatizar algo importante no comportamento e atitudes do personagem, as Mãos são metáforas do que Clint Eastwood quer registrar. São por meio do destaque cênico em suas Mãos que a *Clint Attitude* transmite ação/ determinação/ cumprimento do dever/ patriotismo/ amor/ oração.

4.2 . A Clint Attitude e a Pregação Cristã

O Prof. Luiz Vadico, observou o significado da metáfora das Mãos, juntamente com o aspecto da religiosidade, comentada a seguir: “*Clint Eastwood prega*”.

Assimilando a pertinência desse comentário construtivo que visou dar pleno sentido cinematográfico de autorismo à presença das Mãos nos personagens de Clint Eastwood, será interessante incorporar essa metáfora como *Clint Attitude*. Dessa maneira, a *Clint Attitude* terá a função descritiva e “pregadora” e suas Mãos são um de seus elementos principais, juntamente com os valores religiosos. Os personagens vividos por Clint Eastwood têm esse perfil comum (o que constitui a

Clint Attitude) e suas Mãos quando são destacadas em close tem o significado de cenicamente transmitir isso.

As cenas selecionadas dos filmes pretendem registrar a autoria de Clint Eastwood que, como diretor, deixa marcados detalhes da presença de elementos católicos e/ou cristãos em todos seus filmes. Portanto, por ser constante, essa característica única poderá compor a *Clint Attitude*.

Individualmente, filme a filme serão exibidas fotos das cenas dos filmes referentes à essa *Clint Attitude*; a única exceção não mostrada será o filme *Impacto Fulminante*. Como já registrado, a referência à cidade fictícia de San Paulo dá-se em diálogo e em uma cena de um ônibus local com o nome da cidade no letreiro.

Com exceção dos filmes *Menina de Ouro* - que tem a presença constante do sacerdote com quem dialoga - e *Gran Torino* - por Walter ser católico e o sacerdote persistir para que se confesse – nos demais filmes os elementos religiosos são detalhes mostrados em cenas, mesmo presentes nos personagens das narrativas, influenciando ou não suas decisões finais.

Assistindo aos filmes à medida que são lançados ao longo dos anos e como parte do calendário de exibição de todas as produtoras mundiais, é natural que detalhe de um filme passe sem notar, pois não constitui o elemento central da narrativa; esta por atrair o centro das emoções centrais, canaliza tensão, expectativa, desejo. O detalhe está lá, mas é pouco percebido.

Também se pode considerar que, por serem os Estados Unidos um país com longa formação cristã, a presença de uma cruz no túmulo, ou no campanário de igreja em tomada aérea, atores coadjuvantes pregadores em suas igrejas, negros pobres protestantes, etc. sejam elementos assimilados como naturais, que pertencem ao dia-a-dia das cidades. Outros filmes exibirão cenas com alta tecnologia, ou híbridos de desenho animado e realidade, romances, comédias enfim uma infinidade de gêneros, em que este e diversos outros detalhes passarão pouco ou nada notados.

Mas, ao analisar sua autoria composta de alguns filmes – e depois dos dez selecionados e mais os três mencionados em que só dirige – emerge essa presença que a tela revela constantemente, de uma forma ou de outra, nas narrativas (personagem, cenários, tomadas, etc.).

Então, a presença cristã nos filmes de Clint Eastwood assume não mais a condição de detalhe “perdido” em cento e vinte minutos de narrativa. Assume a

condição de ser parte de sua obra cinematográfica, ao longo dos anos, portanto, de integrar a *Clint Attitude*.

Uma vez que os elementos religiosos cristãos estão presentes nas obras de autoria de Clint Eastwood, o presente trabalho defende sua inclusão como pertencente à *Clint Attitude*.

Não apenas por serem recorrentes, presentes em todos os filmes analisados (mais os três não objetos deste trabalho: *A Troca*, *Sobre Meninos e Lobos* e *Invictus*), mas por pertencerem a uma gradação: de um início ligado à vingança (Josey), passando por fazer justiça à sua maneira (Calahan, McCaleb, Dunn, filmes em que é policial/ detetive/) e terminando com Walter Kowaloski, em *Gran Torino*, numa atitude que contrariou toda expectativa.

Passou despercebido ao longo dos anos, que em cada um desses filmes de sua autoria, há um detalhe de cena, de cenário, de comportamento de um personagem, de uma simples menção, de uma tomada aérea, culminando por ser parte principal da narrativa do último filme em que dirige e atua: esse detalhe é a presença recorrente de elementos religiosos católicos.

Sempre em cenas passageiras, os elementos religiosos são mostrados em detalhes, como selecionados nos filmes a seguir.

Há três exceções, como já registrado: *Impacto Fulminante*, a cidade fictícia; as outras exceções estão em *Menina de Ouro* e *Gran Torino*, onde os personagens de Clint, Dunn e Walter, são católicos, portanto a presença dos elementos religiosos católicos dos personagens não é detalhe.

4.2.1. Josey Wales (1976)

Josey improvisa uma Cruz para enterrar esposa e filho. Neste filme há a separação entre aceitação dos desígnios divinos cristãos (*The Lord gives, and the Lord takes*) e a decisão de vingar esse assassinato.



Fig. 80 – Pregação cristã 1



Fig. 81 – Pregação cristã 2

4.2.2. Imperdoáveis (1992)

Uma vez decidido aceitar a missão, antes de partir Munny vai até o túmulo de sua esposa, que ele havia cavado conforme cenas iniciais do filme, senta-se demoradamente, numa atitude de “conversar com ela”; desculpando-se? Justificando-se? Comprometendo-se a mudar de vida? Fazendo isso para seus filhos? Qualquer que seja a resposta, ou respostas, no cristianismo, isso pode ser interpretado como oração.

Munny, ao conversar com jovem vaqueiro que o convida, recusa e declara que esposa o tirou do vício da bebida e do crime. Esse comportamento é de família cristã, particularmente de uma denominação protestante.



Fig. 82 – Pregação cristã 3



Fig. 83 – Pregação cristã 4

4.2.3. Pontes de Madison

Francesca é italiana, católica, presenteia Kincaid com um crucifixo preso a uma correntinha de pescoço. Ele não tem uma religião definida, nem a narrativa menciona algo sobre esse aspecto nele. Ao ir embora, saindo da cidade, sozinho, sabendo que ela o acompanha com o olhar no *pick up* atrás, pendura o presente no retrovisor, carinhosamente e se afasta.

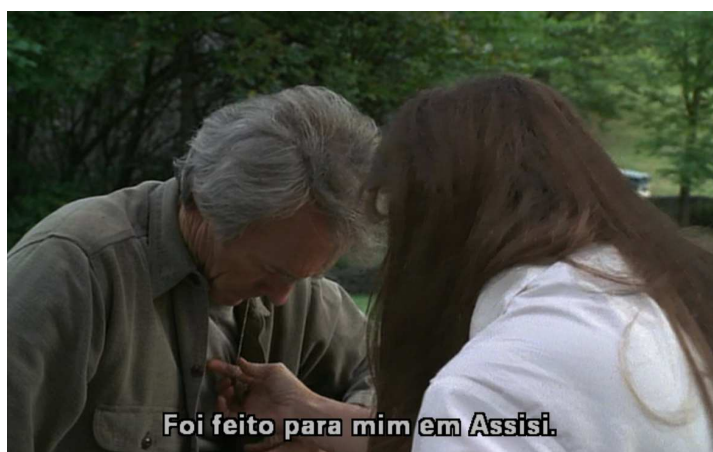


Fig. 84 – Pregação cristã 5



Fig. 85 – Pregação cristã 6

4.2.4. Poder Absoluto

Luther, laadrão que já cumpriu pena toma aulas de desenho. Nos primeiros segundos do filme, câmara revela quadros do museu que servem de modelos para as aulas e closes das mãos dos santos retratados. O santo em oração, reza para um crucifixo ao alto do quadro.



Fig. 86 – Pregação cristã 7

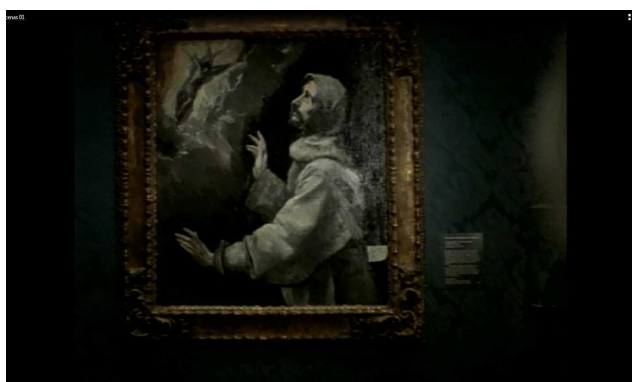


Fig. 87 – Pregação cristã 8

4.2.5. Crime Verdadeiro

Prisioneiro é cristão protestante; padre católico o procura com intenção de que confesse, mas ele rejeita. Everett anota suas declarações: “acredita em Jesus Cristo” na “palavra do Senhor”.

Na entrevista, Everett fala que não acredita em Cristo, salvação eterna. Pastor de sua igreja acompanha o prisioneiro – o fiel- para cela.



Fig. 88 – Pregação cristã 9

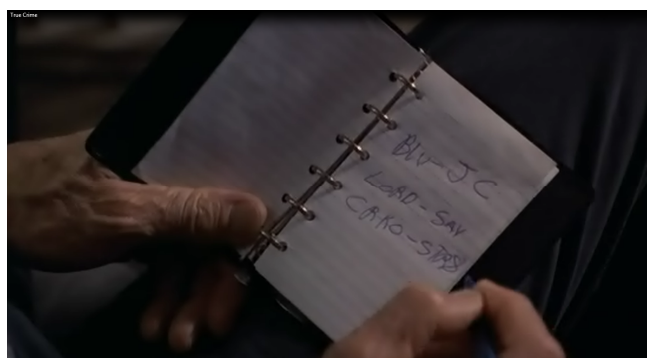


Fig. 89 – Pregação cristã 10



Fig. 90 – Pregação cristã 11

4.2.6 Cowboys do Espaço

Ex-piloto da Força Aérea agora é Pastor, tendo sua igreja, pregando para pessoas mais maduras, da comunidade. Talvez crítica do autor quanto à religiosidade americana: nas figuras 88 e 89, pastor errou o autor e texto da prédica, usa como talismã uma boneca de bailarina sensual, exibe uma pintura popular de Cristo, ao aceitar oferta simula orar pedido luzes a Deus, mas diz: “por que diabos, não; já na espaçonave, fig. 90, numa situação de perigo, o Pastor reza a Ave-Maria, oração apenas católica (Pastor está na janela da esquerda).



Fig. 91 – Pregação cristã 12



Fig. 92 - Pregação cristã 13



Fig. 93 – Pregação cristã 14

4.2.7. Dívida de Sangue

Fig. 91 é a sequência de abertura: tomada de helicóptero e chegada de McCaleb, para investigar cena do crime. Cruz iluminada permanece em cena enquanto detetive percorre o local do crime.



Fig. 94 – Pregação cristã 15



Fig. 95 – Pregação cristã 16



Fig. 96 – Pregação cristã 17



Fig. 97 – Pregação cristã 18

4.2.8. Menina de Ouro



Fig. 98 – Pregação cristã 19



Fig. 99 – Pregação cristã 20



Fig. 100 – Pregação cristã 21



Fig. 101 – Pregação cristã 22

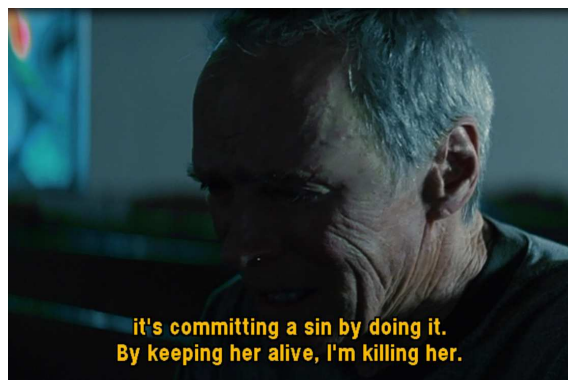


Fig. 102 – Pregação cristã 23

Esse filme tem várias tomadas ligadas à espiritualidade católica: Dunn persigna-se ao se preparar para dormir; frequenta Igreja católica, dialoga com sacerdote sobre o pedido de Maggie, para morrer; sacerdote condena sua idéia, ele sabe ser pecado praticar a eutanásia segundo o catolicismo, mas mesmo assim atende ao pedido de Maggie, acreditando fazer por amor. Maggie, no leito, tem um crucifixo discreto pendurado a uma correntinha de pescoço: na cena, está logo abaixo do aparelho em sua traquéia.

4.2.9. Gran Torino



Fig. 103 – Pregação cristã 24



Fig. 104 – Pregação cristã 25



Fig. 105 – Pregação cristã 26



Fig. 106 – Pregação cristã 27



Fig. 107 – Pregação cristã 28

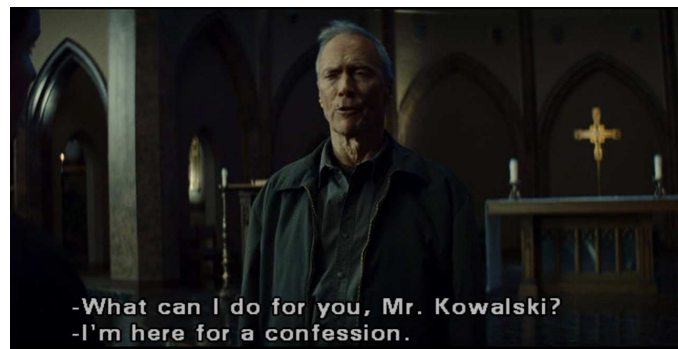


Fig. 108 – Pregação cristã 39



Fig. 109 – Pregação cristã 30



Fig. 110 – Pregação cristã 31



Fig. 111 – Pregação cristã 32

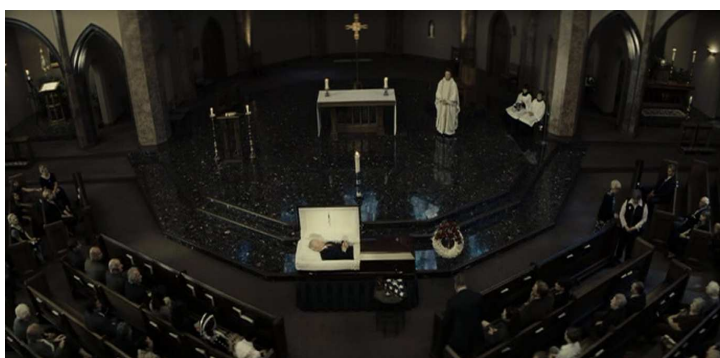


Fig. 112 – Pregação cristã 33

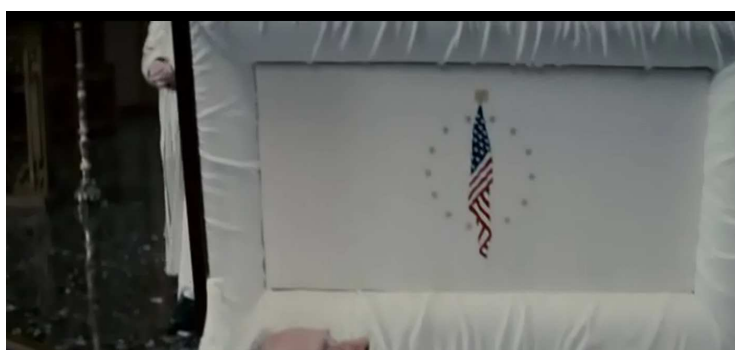


Fig. 113 - Pregação cristã 34

Gran Torino é o filme praticamente católico. Não há mistura de crenças cristãs. Aos poucos, os diálogos com o sacerdote fazem Walt refletir, aceitando confessar-se como recuperação da liberdade e eliminação da culpa; a decisão final de Walter é tipicamente católica: dar a vida em favor de seus amigos ²⁰; após confessar-se, ato que não há nas demais denominações cristãs - só existe na Igreja Católica como o sacramento de perdão e reconciliação com Deus ²¹; em frente aos jovens da gangue, censura-os pelo estupro a uma pessoa “sangue do seu próprio

²⁰ Evangelho de Jesus Cristo, conforme são João (15, 13): “Ninguém tem amor maior que o de quem der a própria vida pelos seus amigos”.

²¹ O Sacramento da Penitência ou Confissão é o quarto dos sete da Igreja Católica, conforme Catecismo da Igreja Católica, pag. 339 a 355

sangue”, prepara-se para pôr e tirar a mão direita do bolso, simulando ter arma, mas começa a rezar uma Ave-Maria. Cai na posição de crucificado. Seu corpo é velado na Igreja; seu esquife tem a bandeira dos Estados Unidos pregada.

CONCLUSÃO

Quando se analisa várias obras de Clint Eastwood considerando uma característica comum – no presente trabalho a característica é o conjunto de dez filmes em que é Diretor e Ator – é surpreendente a quantidade de novas descobertas, conexões, relações de um filme com outro, mesmos nomes que aparecem nos créditos, etc.

Os elementos para essa análise foram inicial e fundamentalmente a orientação da Professora Laura Cánepa e Co-orientação do Professor Luiz Vadico, os artigos de historiadores e críticos de cinema, alguns dados da biografia do cineasta, a própria análise de seus filmes vistos várias vezes e as informações completas sobre cada um de seus filmes – resumo da história, astros e estrelas, equipe técnica, criadores e executores das músicas e algumas curiosidades ligadas à produção, tais como término antes do prazo, um detalhe pitoresco, etc. disponíveis no site IMDB (Internet Movie Data Base) e até indicações, conselhos e dicas de amigos cinéfilos.

A primeira evidência foi comprovar que, sim, os filmes de Clint Eastwood encaixam-se perfeitamente nas premissas do cinema clássico americano, bem como ele é um autor contemporâneo. Porém, outros aspectos emergiram com tal força que, por serem recorrentes em todos os filmes analisados, “forçaram” o direcionamento de um trabalho iniciado para buscar as Marcas de um Autor, mas gradativamente acabou ampliando-se para buscar compreender seus significados.

Uma comparação pode transmitir de melhor forma a evolução deste trabalho. A busca por Marcas do autor Clint Eastwood seria como buscar estrelas do céu, uma a uma, por suas características comuns: ou seu tamanho, ou seu brilho, sua idade em anos-luz, etc. Esses detalhes que emergiram gradativamente fizeram com que as Marcas fossem não mais estrelas individuais, mas uma constelação. Numa constelação, há estrelas maiores, outras mais brilhantes, outras mais bonitas, outras que parecem mais longínquas, outras com muitos anos-luz, mas todas pertencem a um conjunto que tem um significado, uma importância. No caso das constelações celestes, os navegadores antigos só tinham a elas para se orientarem em alto mar. As Marcas do Autor do cinema clássico americano Clint Eastwood

fazem parte de uma constelação de “estrelas” que têm um significado cinematográfico. Esse significado é formado por Clint Eastwood como Autor, Ator e como Diretor e o que ele quer pregar.

Como Ator/ Personagem, Clint é mais conhecido pelos gestos, olhar, tom de voz, perfil anti-social, valente, tem seu próprio senso de justiça, amigo, de costumes simples, mas, com muita frequência, no papel de homem da Lei, que sempre pune o mal. Quer tenha tido ele uma direção de Leone, Siegel e outros, quer a sua própria, sempre foi o mesmo Clint Eastwood.

Além desses elementos conhecidos, um dos aspectos que emergiram foi a presença dramática - em cenas exclusivas - de suas Mãos; sempre que aparecem em *close*, a narrativa “avisa” que algo importante acontecerá, que o Ator fará algo decisivo, ou o objeto que aparece na cena com suas Mãos (arma, cheque, tecla, seringa, ferramenta, isqueiro, etc.) está ligado fortemente com a narrativa e solução.

Suas Mãos em *close* sempre transmitem ação, trabalho, proteção, ameaça, carinho, tensão, decisão. Tudo o que as Mãos comunicam a narrativa atende imediatamente nas cenas seguintes.

A pregação de Clint Eastwood, é em seus filmes ele é sempre um homem que trabalha, sempre em ação física, consertando, atirando, pondo força física, cavando, dirigindo, manejando espaçonave, brigando, escrevendo, treinando... e suas Mãos comunicam isso!

À pergunta “O que Clint Eastwood quer pregar com suas Mãos em *close*?”.

A resposta é: “Ele prega o significado da necessidade de construir, (ao eliminar o mal, constrói o bem), do herói ser aquele que trabalha, que, age, que decide, enfrenta o mal e o mau, afaga, planeja antes e faz o que pensa ser necessário, é patriota”.

Um dado resumido neste trabalho, mas relevante em sua biografia, é que Clint Eastwood foi convocado para a guerra da Coreia, em 1953, mas pelo acidente acontecido, não foi. Complementando também, outro dado é que pertence ao Partido Republicano que, nos Estados Unidos representa o conservadorismo, o homem do interior americano que preserva a raiz de sua nacionalidade (interior não como o caipira, mas aquele não mora nas cidades à beira-mar). A pregação de Clint Eastwood, portanto é dirigida para o homem americano, para que seu público tenha

os mesmos valores que fizeram os Estados Unidos sua pátria; esses valores estão enfraquecidos hoje.

Suas Mãos são a metáfora cênica que simbolizam essa pregação.

Todo filme tem uma grande equipe realizadora, informada como créditos em detalhes ao final, à medida que o letreiro sobe na tela: diretor, editor, música original, guarda-roupas, iluminadores, câmaras, edição de som, etc. Como Diretor, Clint Eastwood apresenta como “estrelas” a presença recorrente de família ou parceiras; das músicas que compõe; de seus parceiros tradicionais nas funções básicas da produção. Essa característica como Diretor é única no cinema; Clint produz e dirige há mais de trinta anos, de maneira que isso já faz parte do DNA de seus filmes, como uma das mais fortes Marcas suas.

Porém, “uma nova estrela”, também pouco percebida, é a sua pregação para o homem americano, baseada nos valores que considera serem fundamentais. Esses valores são decididos pelo Diretor e executados pelo Ator; mas como nos filmes analisados trata-se de Clint Eastwood, a pregação é dele, um cidadão americano, que transmite sua mensagem por meio de seu trabalho: o cinema.

Nos filmes de Clint Eastwood, há sempre uma crítica a algum aspecto da sociedade americana: autoridades coniventes, políticos ineficazes, executivos corruptores, burocratas em postos-chave, intolerância, certa superficialidade em relação aos dogmas religiosos apontada em *Cowboys do Espaço*; em *Gran Torino*, a crítica é dirigida também à nova sociedade americana que consome produtos importados, relapsa em seus costumes vividos principalmente nos jovens (na celebração religiosa para sua esposa falecida, observa como seus netos não respeitavam o momento na igreja, uma pessoa adulta usando o celular; também observa a falta de atenção e desrespeito de uns jovens para com uma senhora, cuja sacola de compras se rompeu e os produtos caíram na calçada). Chega a comentar: “o que está acontecendo com os jovens hoje?”.

Tratando-se de um autor contemporâneo que adota o estilo clássico hollywoodiano, Clint sempre apresenta a solução. Esta é a sua pregação para o homem americano: resgatar os valores do trabalho como principal característica de vida, da importância de ser patriota, da decisão firme, dos princípios éticos de justiça, de lealdade, de amizade, de cumprir o trato, da importância da família e do relacionamento entre todos, e de um aspecto que valoriza por meio da religiosidade em seus personagens, a tolerância, o perdão, a convivência.

Por ser um grande pólo que atrai imigrantes do mundo inteiro, os Estados Unidos aos poucos perdem a identidade que o fez um país desejado. Clint não rejeita essa realidade, mas prega que tanta miscigenação enfraquece o homem americano no seu patriotismo e identificação com o país, que hoje se defronta com tantas culturas ao mesmo tempo. Josey Wales e Walter Kowalski, seus personagens de dupla autoria (Diretor e Ator), manifestam profundo horror à guerra com suas consequências e a câmara registra isso no estilo de Leone, em *closes* no rosto de Clint. As guerras em que o país se envolveu resultaram numa confusão de valores que, segundo Clint Eastwood, tende a ameaçar mais ainda o patriotismo em seu país. A importância da pátria fica flagrantemente importante em *Gran Torino*: ao cair morto, a câmara revela sua Mão segurando o isqueiro de sua Companhia do Exército, na guerra da Coreia; seu esquife tem a bandeira americana pregada.

A religião cristã – católicos e protestantes - acompanhou o desenvolvimento do país praticamente desde seu nascedouro. O cristianismo faz parte da cultura americana; mais ainda, de seus valores, das pessoas, de país.

Nada mais natural que Clint Eastwood usar do cristianismo para pregar os valores americanos, mas enfatiza o perdão,

A opção religiosa mais enfatizada nos filmes – culminando com *Gran Torino* - é o catolicismo, pela sua raiz principal do perdão, para recuperar a liberdade e a paz interior, conforme diálogo com sacerdote e também assinalado no capítulo 5 - Religiosidade: catolicismo e protestantismo; o personagem de Clint sempre dialoga após o *Não inicial*. Enquanto o *Não* é a negação, o fechar-se em si mesmo, o catolicismo prega a abertura ao outro, o perdão, a confissão (registrada em *Gran Torino*), o reconsiderar e agir segundo a consciência.

Retomando, uma vez mais, a observação da prof^a Laura Cánepa, o cristianismo nos Estados Unidos tem várias denominações, mas a católica é a única que tem homogeneidade de doutrina, enquanto as diversas opções do protestantismo/ calvinismo apresentam muitas variações; talvez pela força da unicidade seja que Clint Eastwood destaca o catolicismo.

Todos os personagens de Clint cumprem seus deveres conforme suas consciências, fazendo aquilo que consideram certo, sem se preocupar com o que sua religião prega; as exceções são *Menina de Ouro* e *Gran Torino*, cuja influência religiosa alterou comportamentos, segundo a gradação já comentada. A religião que

influi no comportamento é a católica, tanto por seu poder de unicidade, comparado às demais denominações, quanto por sua pregação à tolerância, ao perdão.

Poder-se-ia interpretar que patriotismo e catolicismo são os valores que Clint Eastwood quer pregar?

O significado de suas Mãos em cena e a força do cristianismo na autoria de Clint Eastwood são as “estrelas” mais novas na constelação.

Este trabalho propõe que essa constelação, formada pelas “estrelas” registradas aqui, tenha um nome: *Clint Attitude*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLISON, Deborah. *Don Siegel*. Disponível em <<http://archive.senseofcinema.com/contents/directors/04/siegel.html>>, acesso em 29 de agosto de 2009.

ARMSTRONG, Karen. *Uma História de Deus, Quatro milênios de busca do judaísmo, cristianismo e islamismo*. (Trad.) Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BÍBLIA SAGRADA CATÓLICA, volumes I, II e III - Edições Paulinas, São Paulo, 1967, para consultas sobre Salmos, Deuteronômio e Evangelhos

BÍBLIA SAGRADA CATÓLICA. Trechos do Evangelho de São João, cap. 15, versículo 13; cap.9, 1 a 7 – Braga, Portugal, – Edições Theologica 1985.

BORDWELL, David. “Cinema clássico hollywoodiano: normas princípios narrativos”. In: *Teoria Contemporânea do Cinema, vol.II*. (Org.) RAMOS, Fernão Pessoa. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 277-301.

BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz – A encenação no cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2008, p. 64.

BUSCOMB, Edward. “A Idéia de gênero no cinema americano”. In: *Teoria Contemporânea do Cinema, vol.II*. (Org.) RAMOS, Fernão Pessoa. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 303-318.

EDWARDS, Daniel. *Sergio Leone*. Disponível em <<http://archive.senseofcinema.com/contents/directors/02/leonee.html>>, acesso em 30 de agosto de 2009.

HENNEBELLE, Guy. “Christianisme et cinema”. (Dir.) Guy Hennebelle. In: *CinémAction, vol. 80*. Paris: Ed. Corlet - Télérama, 1996, p. 224.

MÁXIMO, João. *A Música do cinema – Os primeiros 100 anos*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2003.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. (Trad.) Antonio Pedro Vasconcelos. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

O'BRIEN, Daniel. *Clint Eastwood Film Maker*. Londres: Batsford, 1996.

PÉEZ AGUIRRE, Josean. "Ensaio entre Harry el sucio y Gran Torino hay um recorrido cinematografico que esconde el acercamento de Clint Eastwood al perdón". In: *Revista Nuestro Tiempo*, Julio & Agosto 2009, Madrid, Universidade de Navarra, 2009.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus Editora, 2008.

TAVARES, Diogo Alçada. Disponível em <<http://www.ante.cinema.com/2009/03/clint-eastwood-homem-ou-lenda-um-exclusivo-ante-cinema>>, acesso em 18 de junho de 2009.

VADICO, Luiz Antonio. Disponível em <<http://luizvadico-filmreligion.blogspot.com/2008/09/em-tempo>>, acesso em 21 de fevereiro de 2009.

WEBER, Max. *A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo*. (Ed.) Antonio Flávio Pierucci. (Trad.) José Marcos Mariano de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ANEXOS

ANEXO 1

O AUTOR CLINT EASTWOOD

Em sua longa e profícua carreira cinematográfica como ator, produtor, diretor e compositor de músicas-temas e de trilhas sonoras dos filmes que dirige, Clint Eastwood é Autor dos seguintes filmes, considerando-se como Autor “aquele que detém o controle artístico de suas produções” (STAM, 2006, p.106). Sua carreira como autor – filmes em que pelo menos dirige – é a seguinte, tendo como início o ano de 1971.²²

- 1971: *Play Misty for Me* – diretor e ator como David Garver;
- 1972: *High Plains Drifter* – diretor e ator, como Stranger;
- 1973: *Breezy* - diretor;
- 1975: *The Eiger Sanction* – diretor e ator, como Dr. Jonathan Hemlock; e
- 1976: *The Outlaw Josey Wales* – diretor e ator, como Joey Wales;
- 1977: *The Gauntlet* – diretor e ator, como Ben Shockley;
- 1979: *Bronco Billy* – diretor e ator, como Bronco Billy McCoy;
- 1980: *Firefox* – diretor, produtor e ator, como Mitchell Gant;
- 1982: *Honkytonk Man* – diretor, produtor e ator, como Red Stovall;
- 1983: *Sudden Impact* – diretor, produtor e ator, como Harry Callahan;
- Tightrope* – produtor e ator, como Wes Block;
- 1985: *Pale Rider* – diretor, produtor e ator, como Pregador;
- 1986: *Heartbreak Ridge* – diretor, produtor e ator, como Tom “Gunny” Highway;
- 1988: *Bird* – diretor e produtor;
- 1989: *White Hunter Black Heart* – diretor, produtor e ator, como John Wilson;
- 1990: *The Rookie* - diretor e ator, como Nick Pulovski;
- 1992: *Unforgiven* - diretor, produtor, ator, como William “Bill” Munny, e autor da música tema do filme, Tema de Claudia.
- 1993: *A Perfect World* - diretor, produtor e ator, como Chef Red Garnett;

²² http://www.estudosobre.com/Clint_Eastwood

- 1993: *The Bridges of Madison County* - diretor, produtor, ator, como Robert Kincaid e autor da música tema do filme;
- 1995: *Midnight in the Garden of Good and Evil* - diretor e produtor;
- 1997: *Absolute Power* - diretor, produtor e ator, como Luther Whitney;
- 1999: *True Crime* - diretor, produtor e ator, como Steve Everett;
- 2000: *Space Cowboys* - diretor, produtor, ator, como Dr. Frank Covin e autor de uma das músicas, *Spacio*;
- 2002: *Blood Work* – diretor, produtor e ator, como Terry McCaleb;
- 2003: *Mystic River* – diretor, produtor e autor da trilha original do filme;
- 2004: *Million Dollar Baby* – diretor, produtor, ator, como Frank Dunn e autor da música tema do filme; sua filha Morgan canta uma música;
- 2006: *Flags of Our Fathers* – diretor, produtor e autor da música tema do filme;
- Letters From Iwo Jima* – diretor e produtor;
- The Changeling* – produtor, diretor e autor da trilha original
- 2008: *Gran Torino* – diretor, produtor, ator como Walter Kowalski, e co-autor da música tema “Gran Torino”.
- 2009: *Invictus* – diretor e co-produtor.

ANEXO 2

Josey Wales, o Fora da Lei, 1976

Josey Wales (Clint Eastwood) é um pequeno sitiante sulista, de Missouri, que tem sua casa queimada, sua esposa e filho mortos pelos soldados “pernas-vermelhas”, os Confederados, no fim da Guerra Civil. Após enterrá-los, fincando uma cruz de madeira que improvisa, parte em busca de vingança; junta-se a um grupo de rebeldes (soldados sulistas) que, afinal, rendem-se e são mortos traiçoeiramente pelos soldados vencedores. Foge com um jovem companheiro ferido, que acaba morrendo dias após. Só, passa a ser perseguido pelos soldados e pelo ex-chefe do bando guerrilheiro, que traiu a todos de seu grupo. Na sua fuga, encontra pessoas que se juntam a ele, sendo que sempre se defrontará com bandidos, mercenários, matadores profissionais que querem matá-lo em busca da recompensa, pois sua fama já é grande, como fora da Lei. Usa dois revólveres, é rápido no gatilho e certo na pontaria. Gradativamente na narrativa, juntam-se a Josey Wales um velho índio, triste pela maneira com que os brancos enganaram sua tribo, uma jovem índia violentada por outra tribo, marcada na face e abandonada pela sua; também o que restou (mãe e filha) de uma família que, como pioneiros que iam do Kansas para o Texas, tomar posse de uma fazenda comprada pelo filho, já morto. Finalmente, mais dois homens que vivem numa cidade abandonada, que conheceram o tal filho morto. Todos chegam à propriedade devastada, que precisava de muitos tratos. A todos esses Josey Wales livra do perigo de morte ou escravidão, nas condições de um oeste sem lei, matando quem o descobre e os que ameaçam as pessoas, as quais, após serem salvas, se juntam a ele. O ato da salvação – aplicação da justiça - acontece sempre com intenso tiroteio. Ao mesmo tempo em que faz a justiça sempre que acha necessário – a narrativa leva o espectador a aderir à certeza de que é um homem justo - sua presença é um perigo ao grupo. A família e agregados começam a tratar da propriedade, há um início de romance entre Josey e a jovem Jennifer (Sondra Locke, sua companheira na vida real durante anos e estrela de seis dos filmes de Clint Eastwood). Faz um tratado com o líder índio, que era uma ameaça à segurança do grupo, selando com um

pacto de sangue a paz entre brancos e índios. A propriedade parece chegar à vida normal. Quando Josey vai partir para cumprir sua missão – a vingança pelo extermínio de sua família – seus perseguidores do exército o encontram saindo da fazenda. Seus “amigos” travam longo tiroteio com os perseguidores, digno de um western da época; Josey persegue o matador de sua família, mata-o, na cidade abandonada, mas fica ferido. Já no bar da cidade, o ex-chefe do bando, que também o perseguia, estava esperando por ele para ajuste de contas. Mas com os dois na rua, já em posição de duelo, vendo Josey Wales ferido, toma atitude inesperada de muito respeito e propõe a ambos reconhecerem que a guerra havia acabado; ao “Sim” de Josey Wales, cada um segue seu rumo. Pouco antes, dois agentes policiais do Texas – os Rangers – estavam à procura de Josey, mas algumas pessoas da cidade conseguiram convencê-los de que ele estava morto. É essa “notícia” oficial que o ex-chefe do bando levará ao exército e políticos.

A evidência da narrativa é que Josey Wales vai para fazenda recompor sua família, desta vez com a paz. Após os intensos tiroteios e denúncias de injustiças dos homens brancos contra os índios, do senador político que não cumpre a palavra dada, da recusa de aceitação de uma moça violentada pela sua tribo, do exército vencedor ao fuzilar à traição os soldados sulistas, da busca de vingança pela chacina da família, e da violência de uma terra sem lei, a expectativa geral é de justiça, reconciliação e paz duradoura.

Philip Kaufman começou a dirigir o filme, mas foi substituído por Clint Eastwood. O filho de Josey Wales, que aparece nas cenas iniciais, acompanhando o pai no arado puxado por animal e, que no filme, morre com sua mãe na casa incendiada, na realidade é o filho de Clint Eastwood, Kyle, então com sete anos.

FICHA TÉCNICA RESUMIDA

Diretor: Clint Eastwood

Produtores: Robert Daley, James Fargo e John Wilson (produtores associados)

Diretor de Fotografia: Jack Green

Editor: Ferris Webster

Co-editor: Joel Cox

Música: Dan Carlin Sr

ANEXO 3

Impacto Fulminante, 1983

Este filme é a volta de Callahan, como *Dirty Harry*, desta vez dirigido pelo próprio Clint Eastwood. Sempre com problemas junto com autoridades e superiores por ter seus próprios meios de cumprir a Lei, Callahan sai para tirar uns dias de descanso obedecendo às ordens de seu chefe. Na cidade pequena e pacata, vê-se envolvido numa série de crimes cometidos por uma só pessoa contra vários homens e uma mulher, que são baleados em seus genitais, refletindo crime de vingança. Aliás, um crime semelhante havia sido cometido em São Francisco, mas Callahan foi tirado da investigação. Na cidade, percorrendo as pistas que o levariam a desvendar o mistério, descobre aos poucos que os crimes continuam a acontecer sem que a polícia local progrida nas investigações, pelo contrário, busca atrapalhá-lo a ele Callahan. Os crimes são cometidos por uma artista plástica que se vinga de um estupro em que ela e sua irmã foram vítimas há anos. A irmã está internada irreversível, em uma clínica, traumatizada com aquele acontecimento. O clima de tensão pelas mortes seguidas gera uma série de violentas cenas com execuções, pancadarias, perseguições, até que Callahan numa troca de tiros mata um dos que haviam praticado o estupro e, também o mais violento assassino, descobrindo quem era a autora dos crimes seriais. Fica sabendo do motivo e não a prende, por achar justa sua causa. A narrativa sugere um romance entre Callahan e Jennifer, a artista vingadora, interpretada pela sua companheira à época, Sondra Locke.

FICHA TÉCNICA RESUMIDA

Diretor: Clint Eastwood

Produtor: Clint Eastwood

Produtor Executivo: Fritz Manes

Diretor de Fotografia: Bruce Surtees

Operador de Câmera: Jack Green – diretor de fotografia por mais de 10 filmes dirigidos por Clint Eastwood

Gaffer: Tom Stern (diretor de fotografia dos últimos filmes dirigidos por Clint Eastwood)

Editor: Joel Cox

Música: Lalo Schifrin

Duração: 117 minutos

ANEXO 4

Imperdoáveis, 1992

Em 1880, num pequeno povoado do oeste, três vaqueiros bêbados divertem-se com prostitutas, nos quartos de um hotel/ bar. Um deles, não consegue o mesmo divertimento que seus colegas e corta o rosto de sua acompanhante com uma faca. Segue-se um quebra-quebra típico de um *western* e o xerife Little “Bill” Daggett, (Gene Hackman) obriga os vaqueiros a pagarem ao proprietário do local, em cavalos, pelos prejuízos materiais. Quanto à moça desfigurada, não merece nenhuma compensação; os vaqueiros nem são detidos. Suas amigas, revoltadas com o critério de aplicação da justiça pelo xerife, cotizam-se e oferecem um alto prêmio para quem “fizesse justiça”, matando os agressores. A oferta chega aos ouvidos de um jovem aventureiro que se dispõe a buscar o prêmio, e procura William “Bill” Munny (Clint Eastwood) famoso ex-pistoleiro profissional. Bill, agora regenerado da violência e da bebida por amor à sua esposa, recém-falecida, tem uma pequena fazenda de que cuida com seus dois filhos. Bill reluta em aceitar a oferta em memória de sua esposa, mas como está em dificuldade financeira, concorda; procura seu antigo comparsa Ned (Morgan Freeman) e os três partem para a missão. Depois da missão cumprida – sem Ned – Bill aconselha ao jovem aventureiro a desistir da vida que quer levar. Quando sabe que Ned é morto pelo xerife e está exposto num caixão com velas acesas para que todos o vejam, numa demonstração da autoridade local, decide “fazer justiça” ao amigo. Manda o jovem pagar à viúva a parte que caberia a Ned pela missão. Após um tiroteio digno de um final de grande *western*, Bill Munny justifica a fama, matando também o xerife. Ao sair da cidade ameaça incendiá-la se o fato se repetisse novamente, ou seja, se as prostitutas fossem ameaçadas ou maltratadas. Ordena que seja dado um funeral digno ao amigo. Retira-se a cavalo, calmamente na chuva, à noite, como legendário mito; o letreiro final informa que se mudou para uma grande cidade, tornando-se um próspero homem de negócios.

Há notáveis semelhanças entre os filmes *Josey Wales* e *Imperdoáveis*. Josey e Munny são bons atiradores que conhecem os segredos de como vencer um

tiroteio, buscam viver em paz e as respectivas narrativas afirmam isso. Também em ambos os filmes há a figura de um itinerante, sugerindo ser normal naquele início da vida das cidades do oeste: em *Josey*, é Carpetbagger, o vendedor de líquido milagroso a quem revela como decidiu vencer um tiroteio, matando quatro soldados, em *Imperdoáveis*, é o escritor Beauchamp, que anota os feitos de heróis do oeste, para relatá-los em livros. Ao ser perguntado como escolhe a sequência para atirar e vender o duelo com vários homens armados, inclusive o xerife, Munny revela apenas que teve sorte.

O filme é dedicado a *Sergio e Don*, seus dois grandes influenciadores, Sergio Leone e Don Siegel. Uma cena onde sua mãe apareceria embarcando num trem, foi cortada; quando da entrega do *Oscar*, Clint apresentou-a, mencionou o fato e desculpou-se. As armas usadas são modelos originais da época. Gene Hackman havia recusado o convite por considerá-lo um filme violento, mas acabou sendo convencido por Clint que era exatamente o contrário, por fazer uma afirmação poderosa da não violência. O filme ganhou quatro *Oscars*, de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Ator Coadjuvante (Gene Hackman) e Melhor Edição (Joel Cox). Recebeu vários outros prêmios, inclusive os de um dos maiores filmes e do gênero western de todos os tempos.

FICHA TÉCNICA RESUMIDA

Diretor: Clint Eastwood

Produtor: Clint Eastwood

Produtor Executivo: David Valdes

Diretor de Fotografia: Jack Green

Editor: Joel Cox

Música: Lennie Niehaus

Música Tema (Claudia's Theme): Clint Eastwood, com arranjo de Lennie Niehaus.

Duração: 131 minutos.

ANEXO 5

As Pontes de Madison, 1993

O casal de filhos já adultos de Francesca Johnson (Meryl Streep), ao examinar os documentos e papéis pessoais deixados por sua mãe, recém-falecida, descobrem uma carta e um diário de três volumes, em que relata um arrebatador e rápido caso que teve com um fotógrafo, durante a ausência deles e do marido, por quatro dias, para uma feira regional de negócios rurais, anos atrás, em 1960.

Robert Kincaid (Clint Eastwood) é esse fotógrafo a serviço da *National Geographic Magazine*, encarregado de registrar as imagens de antigas pontes no condado de Madison, em Iowa. Perdido na vasta área rural do condado, chega à propriedade dos Johnson, solicitando informações sobre o local das pontes. Francesca leva-o até lá e, gradativamente, os dois se envolvem numa forte paixão. Francesca sente-se só, por ser italiana e estar numa típica família rural americana, com valores e costumes bem diferentes quanto ao relacionamento familiar. Kincaid, homem solitário e itinerante, conhecedor de vários países que, só por conversar com ela, dá-lhe a atenção de que sentia falta. Ela quase deixa a família para partir com o fotógrafo, mas como revela no diário, prefere ficar por amor à família, mesmo sabendo da rotina de sua vida de dona de casa, sem emoção e carinho esperado tanto do marido quanto dos filhos. Os filhos, antes de lerem o diário, estranham sua vontade de ser cremada e as cinzas jogadas da referida ponte, até saberem pelos papéis encontrados, que o fotógrafo, também solicitara o mesmo ritual após a morte.

De uma reação inicial de inconformismo e revolta para com a mãe – principalmente o filho mais arraigado e conservador – os irmãos evoluem para uma percepção mais afetiva, quando lêem que sua decisão ainda que dolorosa, fora tomada por amor à família; reconciliam-se com seus cônjuges, de quem queriam divorciar-se.

Francesca, o nome de Meryl Streep no filme, é o de sua filha, nascida em 1993, com Francis Fisher. Clint Eastwood em parceria com Lennie Niehaus escreveu a música do tema principal do filme, "*Doe Eyes*" orquestrado pelo amigo e sócio. Seu filho Kyle aparece com sua banda, James River Band, na cena onde Clint e Meryl estão num bar. Kyle é quem está no contrabaixo. Após várias recusas de

estrelas, a idéia de convidar Meryl Streep veio da mãe de Clint. O filme concorreu à lista de indicações do *Oscar* e ganhou prêmios e indicações.

FICHA TÉCNICA RESUMIDA

Diretor: Clint Eastwood

Produtores Executivos: Clint Eastwood e Kathleen Kennedy

Diretor de Fotografia: Jack Green

Editor: Joel Cox

Música: Lennie Niehaus

Duração: 135 minutos

ANEXO 6

Poder Absoluto, 1997

Luther Whitney (Clint Eastwood) é um ladrão altamente profissional, que toma aulas de desenho com um grupo monitorado por uma estudante de arte, que os orienta; no momento, desenha mãos com base num quadro exposto no museu, onde acontece a aula, recebendo elogio da orientadora. Tem uma filha – ironia do destino – que é Promotora de Justiça do condado, com quem não se relaciona bem, mas usando de seu talento profissional, entra furtivamente em sua casa para abastecer constantemente a geladeira. Esse é o gesto paternal, que acredita ser conhecido pela filha. Ao acabar de roubar jóias de uma mansão, presencia escondido um crime, envolvendo o Presidente do país, (Gene Hackman) cujos agentes do serviço secreto matam sua amante, proprietária da mansão. Na pressa de abandonarem o local, esquecem no chão o abridor de cartas ensanguentado, usado pela amante para se defender do ataque físico do presidente, ambos bêbados. O Presidente fica ferido no braço. Luther recolhe-o e foge do local; os agentes percebem que houve uma testemunha do crime e perseguem-no, mas ele consegue evadir-se.

Agentes do serviço secreto da presidência, mais um atirador contratado pelo viúvo, e um detetive buscam pistas para encontrar o assassino. O detetive Seth Frank (Ed Harris) suspeita de Luther, por sua fama. Buscando conselho de como agir, este relata à sua filha o ocorrido, mas ela também se vê envolvida pelos agentes do serviço secreto e pelo detetive, devido a suspeita sobre seu pai. Após um agente do serviço secreto tentar assassiná-la, Luther mata-o e decide resolver definitivamente o assunto. Faz-se passar pelo motorista do viúvo milionário, comunicando-lhe o acontecido e entregando a prova do crime: o abridor de cartas ensanguentado. O viúvo visita o Presidente e entrega-lhe a prova do crime. Logo após, as TVs anunciam que o presidente suicidara-se com um abridor de cartas.

O relacionamento entre Luther e Kate, sua filha, melhora, continuando o pai a abastecer a geladeira da filha, agora com sua plena aprovação.

FICHA TÉCNICA RESUMIDA

Diretor: Clint Eastwood

Produtores: Clint Eastwood e Karen Spiegel

Diretor de Fotografia: Jack Green

Editor: Joel Cox

Música: Lennie Niehaus

Duração: 121 minutos

O relacionamento na vida real de Clint com sua filha Alison, nascida em 1972, não era bom; o enredo do filme teve um significado especial para ele, pois Luther e sua filha também têm dificuldades em se relacionar; Alison Eastwood é a estudante de arte que aparece no início do filme, elogiando o desenho de Luther e lhe diz: “Nunca desista”, ao que ele responde: “Eu nunca desisto.” Clint mencionou que esse era um assunto que conhecia bem.

Kimber Eastwood, outra sua filha, nascida em 1964, aparece como guia de visitas da Casa Branca a visitantes.

Clint Eastwood compôs duas músicas, ambas orquestradas por Niehaus: “Power Waltz” e o “tema de Kate” (sua filha no filme).

O filme foi indicado para uma categoria do *Oscar*.

ANEXO 7

Crime Verdadeiro, 1999

Steve Everett (Clint Eastwood) é um repórter investigativo, renomado, competente, conhecido por agir seguindo seu instinto, que nunca falha. Por onde passa arranja problemas por ferir susceptibilidades de autoridades e superiores - uma espécie de Calahan jornalista. Mulherengo e alcoólatra, tem também problemas familiares com sua esposa e filha pequena. Trabalha no jornal *The Oakland Tribune*, graças a seu amigo Alan Mann (James Woods) editor chefe do jornal. Tem cada vez mais problemas profissionais com o editor do jornal para assuntos da cidade de Oakland, Bob Findley (Denis Leary), que sabe ser Steve amante de sua esposa.

Em substituição a uma repórter morta em acidente de carro, Steve é designado para entrevistar um condenado a ser executado com uma injeção letal naquela noite, na cadeia de San Quentin. O condenado é Frank Beechum (Isaiah Washington), negro, mecânico de profissão, casado e pai de uma menina; ambas, esposa e filha visitam-no pela última vez antes da execução. Assim que sabe que teria de entrevistar o condenado, Steve busca conhecer mais de sua vida e motivos da condenação, indo inclusive até a mercearia onde aconteceu o crime atribuído a ele. Após a tensa entrevista, fica mais convencido de que se trata de uma condenação injusta e, seguindo seu instinto, busca recolher mais provas. Por ter prometido a sua filha irem ao zoológico, leva-a, mas com a pressa de buscar resolver o caso, derruba-a do carrinho, provocando um pequeno acidente, que antecipa o final do passeio. Em seguida, a esposa comunica-lhe que quer o divórcio, por saber de seu caso extraconjugal. Na corrida contra o tempo, tem discussões com seus chefes e pede demissão do jornal, mas para valer após a execução da sentença, pois acreditava poder revertê-la, mediante indulto do governador. Consegue o depoimento de uma testemunha que inocenta o condenado e vai com ela até a casa do governador, cometendo diversas infrações de trânsito, pois o tempo já se esgotava e é perseguido por carros da polícia. O condenado, já na câmara, recebera as primeiras doses, quando o governador telefona suspendendo a execução.

Steve, sem emprego, escreve um livro sobre essa sua experiência e o filme termina com ele, solitário e sempre mulherengo, comprando um presente de Natal para sua filha, quando vê a família de Frank sair da loja com presentes; ambos se cumprimentam de longe.

FICHA TÉCNICA RESUMIDA

Diretor: Clint Eastwood

Produtores: Clint Eastwood, Richard Zanuck, Lili Zanuck e Tom Robler

Diretor de Fotografia: Jack Green

Editor: Joel Cox

Música: Lennie Niehaus

Duração: 127 minutos

Francesca Fisher-Eastwood, sua filha nascida em 1993, então com 6 a 7 anos de idade, é também sua filha no filme.

Clint Eastwood compôs a música *“Why Should I Care”*, em parceria com Carole Sager e Linda Thompson, cantada por Diana Krall.

ANEXO 8

Cowboys do Espaço, 2000

Quatro exímios ex-pilotos de testes do extinto grupo Daedalus da Força Aérea Americana, de 1958, são chamados hoje para opinar sobre um problema com o satélite russo Ikon, no espaço, cujo projeto é semelhante ao desenvolvido por eles, para o Skylab, antes do governo transferir para a NASA toda a responsabilidade da pesquisa espacial. O satélite fora construído por um acordo de cooperação internacional entre as duas nações.

Frank Corvin (Clint Eastwood), agora aposentado, era o engenheiro-chefe do grupo, na época, que contava com os oficiais Tank Sullivan (James Garner), Hawk Hawkins (Tommy Lee Jones) e Jerry O'Neil (Donald Sutherland), todos os três agora em outras atividades. Após discussões acaloradas entre os executivos da NASA, os quatro oficiais aposentados e os jovens astronautas em treinamento, é decidido que os antigos pilotos irão ao espaço para a missão de reparar o satélite russo que ameaçava aquele país, se continuasse a pane.

No resultado dos exames médicos preliminares, é descoberta uma doença incurável de Hawk que, em breve o levará à morte, mas a equipe quer embarcar unida, é acompanhada dos astronautas atuais. Uma vez no espaço, Corvin observa que a situação é muito mais complicada, avisa a base na terra e ficam todos sabendo que o satélite está armado com bombas dirigidas para os Estados Unidos. Quem confirma essa informação é um oficial do exército russo, acompanhando os trabalhos na base da NASA. Nos momentos de tensão para desarme das bombas no espaço, um dos jovens astronautas desobedece a Corvin e morre numa explosão. Para desarmar outra bomba que oferecia perigo, Hawk, devido à sua doença, oferece-se para dirigi-la no espaço em direção à Lua, portanto inutilizando-a. Para iniciar o retorno à Terra todos rezam, pois a nave está seriamente danificada com a explosão da bomba e colisões com equipamentos. Corvin assume o comando e, ajudado por Tank e Jerry, conseguem pousar, com a missão cumprida. O filme alterna situações cômicas e dramáticas, situação inusitada para Clint. Hawk atingiu a Lua.

FICHA TÉCNICA RESUMIDA

Diretor: Clint Eastwood

Produtor: Clint Eastwood

Diretor de Fotografia: Jack Green

Editor: Joel Cox

Música: Lennie Niehaus

Duração: 130 minutos

Clint compôs o tema que inicia o filme, *Spatio*, tema este orquestrado por Lennie Niehaus.

A música *I Only Have Eyes For You* é cantada por Alison Eastwood, sua filha.

Cowboys do Espaço foi indicado para o *Oscar*, tendo recebido prêmios internacionais. O filme foi considerado pela publicação francesa *Les Cahiers du Cinéma*, um dos dez melhores filmes de 2000; também, abriu o Festival de Filme de Veneza, em 2000.

ANEXO 9

Dívida de Sangue, 2002

Terry McCaleb (Clint Eastwood) é um famoso investigador do FBI, em Los Angeles. Ao correr em perseguição ao assassino serial (auto denominado *The Code Killer* - o *Matador Código*) que o desafia pessoal e publicamente a cada crime, tem um ataque de coração, mas mesmo assim atira e consegue ferir o criminoso, nas costas, que foge sem ser pego. Tem o coração transplantado, aposenta-se, vive num barco estacionado na marina da cidade e visita regularmente a médica responsável pela cirurgia cardíaca. Recebe uma visita inesperada de uma moça que busca sua ajuda para descobrir o assassino de sua irmã: o motivo é que o coração transplantado em McCaleb é de sua irmã, morta no mesmo dia em que recebeu o transplante de coração. McCaleb começa a investigar o caso pelo senso próprio de justiça para como a doadora: chega a afirmar que isso era uma dívida, portanto devia investigar e encontrar o assassino. Por ainda não poder dirigir carro, convida seu vizinho de barco a levá-lo a lugares onde pensa haver pistas, pagando-lhe um valor pelos serviços. Não recebe muita ajuda de policiais antigos colegas, apenas de uma amiga a quem apoiou em sua carreira, agora em cargo de maior responsabilidade e autoridade. No curso de sua investigação, descobre algumas evidências que o levam a concluir que a doadora, bem como um homem assassinado nas mesmas condições, tinham o mesmo tipo de sangue que o seu e morreram para que ele, McCaleb, pudesse ser transplantado. Confiando na irmã da vítima, em sua colega policial e na médica, comunica-lhes a suspeita de que os crimes foram cometidos pelo mesmo assassino com esse propósito. Continua a ser levado pelo seu vizinho, com quem troca idéias de suas descobertas, mas sem revelar todas as evidências. A moça e seu sobrinho, garoto filho da vítima, passam a viver em seu barco. Os crimes recomeçam; as pistas deixadas pelo assassino a cada crime continuam a informar um código de alguns números; lendo uma dessas mensagens o garoto nota que não há o número 1. Para receber um pagamento de McCaleb em cheque, o vizinho informa seu nome: Jasper Noone. No barco, McCaleb preenche o cheque e o afixa num quadro para entregá-lo ao vizinho.

Voltando de uma de suas buscas, chegando ao barco não vê a moça e seu sobrinho e, ao pegar o cheque para entregá-lo ao vizinho, descobre o sentido das pistas em código: o vizinho é o assassino, pois seu nome é “No one” (Não um). Vai até o barco, armado e confirma suas suspeitas: vê nele a cicatriz do ferimento à bala nas costas. Porém o vizinho havia raptado a moça e seu filho para continuar a ligação neurótica que tinha em desafiar o policial.

Ao saber do rapto, McCaleb fere o vizinho à bala e, com este sangrando, ambos vão até um navio abandonado resgatar os raptados. Perseguição e luta e McCaleb mata Jasper. O romance entre McCaleb e a moça, iniciado durante as investigações, acaba por selar o assunto resolvido, conforme as premissas de uma narrativa clássica americana.

FICHA TÉCNICA RESUMIDA

Diretor: Clint Eastwood

Produtores: Clint Eastwood, Judie Hoyt, Robert Lorenz

Diretor de Fotografia: Tom Stern

Editor: Joel Cox

Música (orquestrador e condutor): Lennie Niehaus

Duração: 110 minutos

ANEXO 10

Menina de Ouro, 2004

Frank Dunn (Clint Eastwood) foi um grande lutador de *Box* e hoje tem uma academia sendo um lendário treinador de campeões do ringue; solitário, católico, frequenta missa diariamente há anos, tem diálogos nem sempre amistosos com o sacerdote, mas segue seus conselhos de escrever para a filha Kate – por quem ora todas as noites, à sua maneira – mas suas cartas voltam sem sequer serem abertas e ele as guarda todas numa caixa. É um homem amargo e mal humorado. Seu sócio na academia de *Box* e velho amigo é Eddie Scrap (Morgan Freeman), antigo lutador. O filme começa e termina com o amigo relatando a história. Maggie Fitzgerald (Hillary Swank) é uma moça pobre que, mesmo sem ter a idade ideal e recursos para começar uma carreira, quer se tornar uma lutadora profissional e insiste para que Frank seja seu treinador. É incentivada por Eddie e consegue seu intento. Torna-se uma campeã, vencendo muitas lutas em curto período de tempo. Frank apegase à sua pupila, e passa a orientá-la também em sua vida particular, ficando claro que ele a considera como filha. Em sua presença, sorri.

Na luta pelo título mundial, ela recebe uma agressão da adversária desclassificada por golpe baixo e, ao cair nocauteada, bate como pescoço no banquinho que o treinador colocara no canto do ringue para que se sentasse. Fica tetraplégica, irrecuperável, imobilizada num leito de hospital. Sofrendo junto com sua pupila, Frank busca uma solução e vê como única saída atender ao pedido de Maggie: praticar a eutanásia; transmite essa idéia ao amigo Eddie, com um grande sentimento de culpa. O amigo busca eliminar essa sensação, pois afinal ele tinha formado uma campeã em muito pouco tempo. Em conversa com o sacerdote, Frank é veementemente desaconselhado, mas está determinado e porque acredita estar fazendo isso por amor à sua pupila; pratica o ato extremo, com determinação, e muita angústia. Eddie relata que nunca mais se ouviu falar dele; procura a filha de Dunn, entregando-lhe as cartas escritas pelo pai, mas devolvidas por ela sem abrir. E a vida na academia continua.

FICHA TÉCNICA RESUMIDA

Diretor: Clint Eastwood

Produtores: Clint Eastwood, Paul Haggis, Robert Moresco, Tom Rosenberg, Albert Ruddy

Diretor de Fotografia: Tom Stern

Editor: Joel Cox

Música original: Clint Eastwood

Música (orquestrador e condutor): Lennie Niehaus

Duração: 132 minutos

A música original *Blue Morgan* é composta por Clint Eastwood; seu filho Kyle escreveu com dois outros parceiros, três músicas, *Boxing Baby*, *Solferino* e *Blue Diner*.

Sua filha Morgan Eastwood, nascida em 1996, portanto com quatro anos, aparece como a pequena garota brincando com um cachorro na cabine da *pick-up*, na cena do posto de gasolina.

O filme ganhou quatro Oscars, incluindo Melhor Filme, Melhor Diretor, (Clint Eastwood) Atriz Principal (Hillary Swank) e Ator Coadjuvante (Morgan Freeman). Clint foi indicado para melhor ator como intérprete de personagem de ficção. O filme também mereceu vários prêmios internacionais.

Este é o primeiro filme não fotografado por Jack Green, após anos de parceria com Clint Eastwood.

ANEXO 11

Gran Torino, 2008

Operário aposentado, Walter Kowalski (Clint Eastwood), de ascendência polonesa, participa na igreja da cerimônia religiosa da morte de sua esposa. A cerimônia é ministrada por um jovem sacerdote de origem irlandesa. Mora em Detroit, berço da indústria automobilística americana, tendo trabalhado na produção do carro Gran Torino (GT), da Ford, lendário modelo esportivo. Sua relação com os dois filhos, noras e netos continua difícil. Seu bairro é ocupado gradativamente por imigrantes asiáticos e gangues de desocupados, situação que o revolta muito, pois considera que a América está perdendo sua identidade e grandeza. Aumenta seu mau humor o fato dos carros de seus filhos serem de marca japonesa.

Vive de valores americanos, representados pela bandeira sempre hasteada no portal de sua casa, pelo seu carro Gran Torino que conserva com orgulho, pelas medalhas e fotos de sua participação como herói da guerra da Coreia, na década de 50, e do isqueiro com o emblema de sua Companhia de Cavalaria, no Exército. Carrega memórias amargas da guerra; busca viver só, frequentando apenas locais onde tem velhos amigos; sempre faz, ele mesmo, reparos em sua casa, que mantém com cuidado por ter muita habilidade manual e uma oficina completa. É metódico e rotineiro, sentando-se no final do dia na varanda para fumar e beber cerveja.

Após três incidentes, passa a defender seus vizinhos, imigrantes do povo *Hmons* – que evitava por considerá-los nojentos: um, com a gangue de origem asiática, parentes dos vizinhos que, numa briga, rolam sobre sua grama; outro, numa rua, com desocupados negros que agridem fisicamente sua jovem vizinha Sue, acompanhada de um amigo americano, e outro, com o tímido vizinho Thao que, pressionado pela gangue, uma noite tenta roubar seu Gran Torino, no que é frustrado por Walter.

Nasce uma amizade com seus vizinhos, principalmente com Sue e o seu irmão Thao, obrigado pela família a reparar a tentativa de roubo do carro; adota-o como amigo, orientando-o a trabalhar e namorar, emprestando-lhe até seu Gran Torino, o que demonstra seu afeto.

Passa a frequentar suas reuniões familiares, bem como a orientar Thao em sua oficina no uso de ferramentas e trabalhos manuais. Interessa-se pelas origens do povo *Hmong*²³, trazido aos Estados Unidos por protestantes. Conversa, principalmente, com os jovens. Sorri na casa dos vizinhos, onde experimenta das comidas típicas, sentindo-se mais feliz com eles do que jamais fora com sua própria família, em seu país.

Por pedido da esposa antes de falecer, o sacerdote insiste em aproximar-se dele em várias ocasiões a fim de levá-lo à Confissão, para a qual resiste por acreditar que a Igreja só promete eternidade para senhoras idosas.

Como efeito do hábito de fumar e beber, após um exame médico recebe um diagnóstico da causa de sua tosse frequente que provoca até sangramento. Sabe da gravidade de sua doença, provavelmente câncer maligno, como deixa a entender num diálogo posterior, tenso, com seu jovem amigo: *“estou no fim da linha”*.

Thao é atacado pela gangue asiática, que rouba as ferramentas compradas por Walter para que começasse a trabalhar. Em represália, Walt agride um dos membros da gangue em sua própria casa, ameaçando a todos com arma. A gangue revida metralhando a casa dos vizinhos e estuprando a jovem Sue.

Após essa ação violenta, Kowalski revolta-se, esmurrando alguns de seus móveis, ferindo-se com os estilhaços dos vidros e comunica ao sacerdote, que o visita em sua casa, estar pensando como resolver a questão, pois com essa gangue *“Thao não terá a menor chance”*.

Contrariando a *Clint Attitude* - sempre um homem de resposta imediata e violenta - age como militar que, num ritual pré-combate planeja a estratégia de ação, seguro que será eficaz: ensina a Thao ser necessário planejar tudo cuidadosamente, vai ao barbeiro, compra um terno azul, fuma calmamente enquanto toma longo banho de banheira, procura o sacerdote e confessa-se, declarando que está em paz, limpa as armas que tem. Conversando com Thao pendura-lhe no peito sua medalha da guerra e tranca-o na garagem de sua casa, para que não o acompanhe, deixa sua fiel cachorra aos cuidados de sua idosa vizinha, telefona para Sue tirar o irmão

²³ *Hmong* é um povo da Ásia, originário das regiões montanhosas do sul da China, ao norte do Vietnã e do Laos. Há tempos são população nômades, pouco integradas. Aliados dos EUA na guerra do Vietnã. Imigraram, desde 1970, para os estados da Califórnia, Minnesota e Wisconsin, principalmente Appleton. Disponível em <http://www.jefflindsay.com/hmong_tragedy.html> acesso em 06/01/2010.

preso na garagem e, tranquilamente, busca a casa da gangue asiática. Após breve e áspera fala sobre valores de família, começa a rezar uma Ave-Maria; simula que vai sacar uma arma do bolso e é metralhado pelos jovens. Cai morto na grama com os braços abertos e pernas juntas em posição de crucificado. Somente nessa cena é revelado que não tinha arma, mas apenas o isqueiro, com o emblema de sua Companhia de Cavalaria, que tirara de seu bolso para acender o cigarro à boca. Por não estar armado, o fuzilamento, presenciado pelos vizinhos, é configurado como crime. Toda a gangue é presa. Sue e Thao, dirigindo o Gran Torino, chegam a tempo de serem informados do fato, por um policial de origem oriental.

Seu corpo vestido com o terno novo é velado em cerimônia na igreja, católica, com a pequena bandeira americana pregada no interior do esquife. Familiares, amigos, seus vizinhos com trajes típicos estão presentes. O sacerdote relembra os diálogos havidos entre os dois sobre vida e morte

Como herança nada deixa à sua família; a casa, à Igreja e ao jovem amigo, o Gran Torino.

FICHA TÉCNICA RESUMIDA

Diretor: Clint Eastwood

Produtores: Clint Eastwood, Bruce Berman, Bill Gerber, Jenette Kahn, Roberto Lorenz, Tim Moore e Adam Richman

Diretor de Fotografia: Tom Stern

Editor: Joel Cox e Gary Roach

Música original: Clint Eastwood e Kyle Eastwood

Música (orquestrador e condutor): Lennie Niehaus

Duração: 116 minutos

Clint Eastwood escreveu a música tema “*Gran Torino*”, com Kyle Eastwood, Jamie Cullum e Don Runner. A música original do filme foi composta por Kyle Eastwood em parceria com Michael Stevens (que também compôs para *Menina de Ouro*).

Seu filho Scott Eastwood – também tem nome artístico de Scott Reeves, de sua mãe - nascido em 1986, portanto com 22 anos, interpreta Trey, o rapaz com quem Sue estava quando foram atacados pela gangue de negros.

Conforme as próprias declarações de Clint Eastwood, *Gran Torino* é o último filme em que atua. Seu próximo filme, apenas como diretor será *Invictus*, com Morgan Freeman no papel de Nelson Mandela, a ser lançado em janeiro de 2010.²⁴

Gran Torino acaba de ser eleito pelo Departamento de Cinema da Universidade de Barcelona, Espanha, o primeiro entre dez, dos filmes de maior mensagem espiritual, conforme informa Zenit, órgão de divulgação na internet²⁵ de assuntos católicos²⁶.

²⁴ O filme foi lançado com repercussão positiva de público e crítica, mas não concorreu às premiações Globo de Ouro e Oscar. Apenas Morgan Freeman concorre como melhor ator.

²⁵ <http://www.zenit.org/spanish/permisos.html>

²⁶ Os demais filmes são em seus títulos originais: *Amazing Grace* (2006) Michael Apted - *Katyn* (2007) Andrzej Wajda - *Slumdog Millionaire* (2008) Danny Boyle - *The Visitor* (2007) Thomas McCarthy - *La caja de Pandora* (2008) Yesim Ustaoglu - *Despedidas* (2008) Yojiro Takita - *El curioso caso de Benjamin Burton* (2008) de David Fincher - *El erizo* (2009) Mona Achache - *Frozen River* (2008) Courtney Hunt.

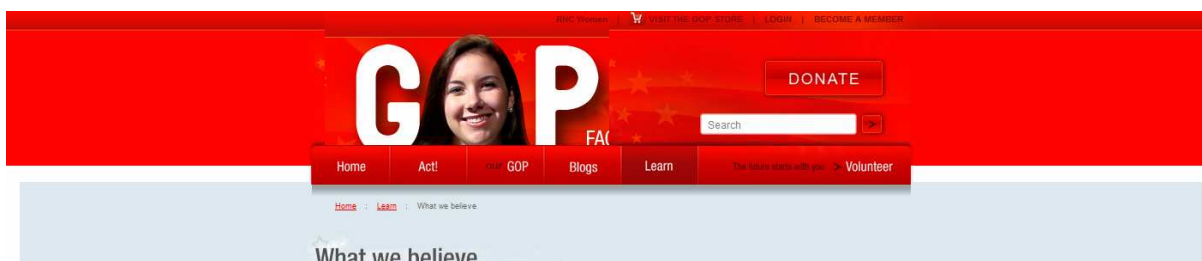
ANEXO 12

Partido Republicano dos Estados Unidos

Informações oficiais do Partido Republicano captadas na internet, via Google, seus valores, crenças, princípios.

Data da consulta, 3/6/2010, 20h10m

PARTIDO REPUBLICANO DOS ESTADOS UNIDOS DA AMERICA **Declaração de Crenças e Princípios**



What we believe

We're fortunate to live in America

The Republican Party believes that the United States has been blessed with a unique set of individual rights and freedoms available to all.

You can be what you are, and become what you are capable of becoming

The Republican Party is inspired by the power and ingenuity of the individual to succeed through hard work, family support and self-discipline.

Helping those around you is worthwhile

The Republican Party believes in the **value of voluntary giving and community support** over taxation and forced redistribution.

Small government is a better government for the people

The Republican Party, like our nation's founders, believes that government must be limited so that it never becomes powerful enough to infringe on the rights of individuals.

You know what to do with your money better than government

The Republican Party supports **low taxes** because individuals know best how to make their own economic and charitable choices.

Free markets keep people free

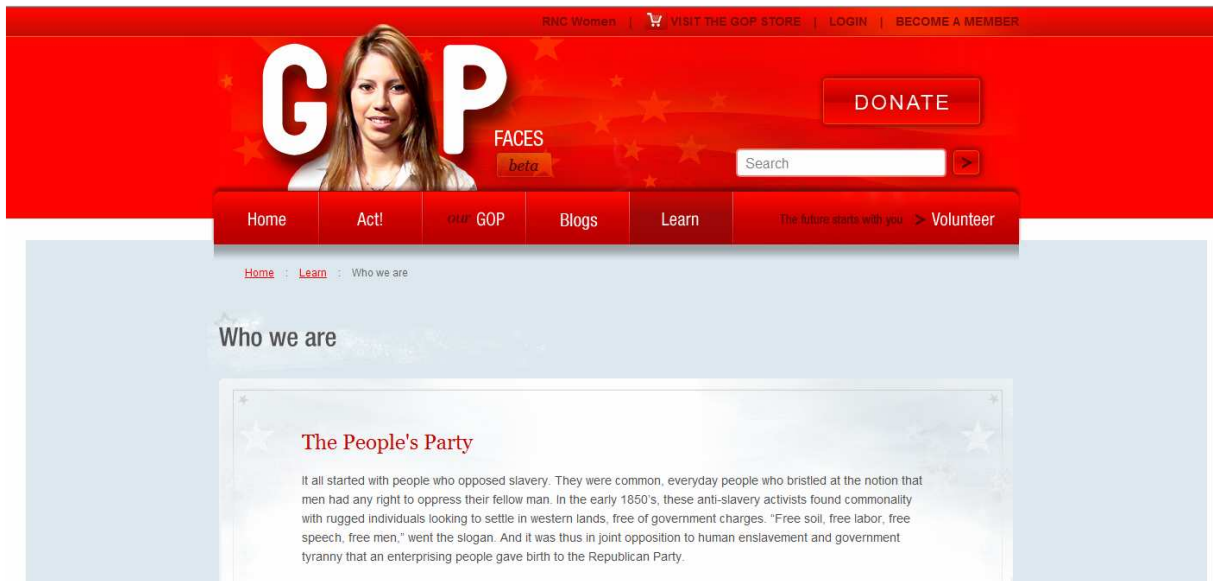
The Republican Party is supportive of **logical business regulations that encourage entrepreneurs to start more businesses** so more individuals can enjoy the satisfaction and fruits of self-made success.

Our Armed Forces defend and protect our democracy

The Republican Party is committed to **preserving our national strength** while working to extend peace, freedom and human rights throughout the world.

The Republican Party is guided by these principles as it develops solutions to the challenges facing America.

Why are you a Republican? Make your voice heard.



The People's Party

It all started with people who opposed slavery. They were common, everyday people who bristled at the notion that men had any right to oppress their fellow man. In the early 1850's, these anti-slavery activists found commonality with rugged individuals looking to settle in western lands, free of government charges. "Free soil, free labor, free speech, free men," went the slogan. And it was thus in joint opposition to human enslavement and government tyranny that an enterprising people gave birth to the Republican Party.

In 1856, the Republicans became a national party by nominating John C. Fremont for President. Four years later, with the election of Abraham Lincoln in 1860, the Republicans firmly established themselves as a major political party. The name "Republican" was chosen because it alluded to equality and reminded individuals of Thomas Jefferson's Democratic-Republican Party.

All of Us Equal

In 1861, the Civil War erupted, lasting four grueling years. During the war, against the advice of his cabinet, President Lincoln signed the Emancipation Proclamation that freed the slaves. The Republicans of the day worked to pass the Thirteenth Amendment, which outlawed slavery; the Fourteenth Amendment, which guaranteed equal protection under the laws; and the Fifteenth, which helped secure voting rights for African-Americans. All of these accomplishments extended and cemented the fundamental freedoms our nation continues to enjoy today.

The Republican Party also played a leading role in securing women the right to vote. In 1896, the Republican Party was the first major political party to support women's suffrage. When the 19th Amendment finally was added to the Constitution, 26 of 36 state legislatures that had voted to

ratify it were under Republican control. The first woman elected to Congress was a Republican, Jeanette Rankin from Montana in 1917. So it was by hardworking Republican hands that color and gender barriers were first demolished in America.

Free from Oppression

Republicans believe individuals, not government, can make the best decisions; all people are entitled to equal rights; and decisions are best made close to home. These basic principles are as true today as they were when the Party was founded. For all of the extraordinary leaders the Party has produced throughout its rich history, Republicans understand that everyday people in all 50 states and territories remain the heart and soul of our Party.

Presidents during most of the late nineteenth century and the early part of the twentieth century were Republicans. The White House was in Republican hands under Presidents Dwight D. Eisenhower, Richard Nixon, Gerald Ford, Ronald Reagan, George H.W. Bush and George W. Bush. Under Presidents Ronald Reagan and George H.W. Bush, the United States won the Cold War, releasing millions from Communist oppression, in true anti-big government Republican spirit.

Elephants, Not Donkeys

The symbol of the Republican Party is the elephant. During the mid term elections in 1874, Democrats tried to scare voters into thinking President Ulysses S. Grant would seek to run for an unprecedented third term. Thomas Nast, a cartoonist for *Harper's Weekly*, depicted a Democratic donkey trying to scare a Republican elephant - and both symbols stuck. For a long time Republicans have been known as the "G.O.P." with party faithful believing it meant the "Grand Old Party." But apparently the original meaning (in 1875) was "gallant old party." When automobiles were invented it also came to mean, "get out and push." That's still a pretty good slogan for Republicans who depend every campaign year on the hard work of hundreds of thousands of everyday volunteers to get out and vote and push people to support the causes of the Republican Party.

Freedom Fighters

Abolition. Free speech. Women's suffrage. These were all causes the Republican Party, adopted early on. So, too, were reducing the size of government, streamlining bureaucracy, and returning power to individual states. With a core belief in the primacy of individuals, the Republican Party, since its inception, has been at the forefront of the fight for individuals' rights in opposition to a large, intrusive government.

