

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS/IFCH
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

DIRCEU CARLOS MARINS

**DERIVA E *OUTSIDERS*: MODULAÇÕES NAS PAISAGENS AFETIVAS
DE CLINT EASTWOOD**

Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas, para obtenção do título de
Doutor em História, na área de concentração de
História da Arte.

ORIENTADOR: PROF. DR. JORGE SIDNEY COLI JÚNIOR

CAMPINAS, 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
CECÍLIA MARIA JORGE NICOLAU – CRB8/3387 – BIBLIOTECA DO IFCH
UNICAMP

M339s Marins, Dirceu, 1968-
 Deriva e outsiders: modulações nas paisagens afetivas
de Clint Eastwood / Dirceu Marins. - - Campinas, SP :
[s. n.], 2012.

 Orientador: Jorge Sidney Coli Júnior.
 Tese (doutorado) - Universidade Estadual de
 Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

 1. Eastwood, Clint, 1930- 2. Cinema. 3. Paisagem.
4. Afeto (Psicologia). 5. Estilo artístico. I. Coli, Jorge , 1947-
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia
e Ciências Humanas. III. Título.

Informação para Biblioteca Digital

Título em Inglês: Adrift and outsiders: modulations in the Clint Eastwood's affectives landscapes

Palavras-chave em inglês:

Movies

Landscape

Affect (Psychology)

Artistic style

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Doutor em História

Banca examinadora:

Jorge Sidney Coli Júnior [Orientador]

Fernão Pessoa Ramos

João Eduardo Hidalgo

Laura Loguercio Cánepa

Vanessa Brasil Campos Rodriguez

Data da defesa: 27-02-2012

Programa de Pós-Graduação: História

DIRCEU CARLOS MARINS

Deriva e *outsiders*: modulações nas paisagens afetivas de Clint Eastwood.

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 27/02/2012.

BANCA

Prof. Dr. Jorge Sidney Coli Júnior (orientador)

Prof. Dr. Fernão Vitor Pessoa de Almeida Ramos

Prof. Dr. João Eduardo Hidalgo

Profa. Dra. Laura Loguercio Cánepa

Profa. Dra. Vanessa Brasil Campos Rodriguez

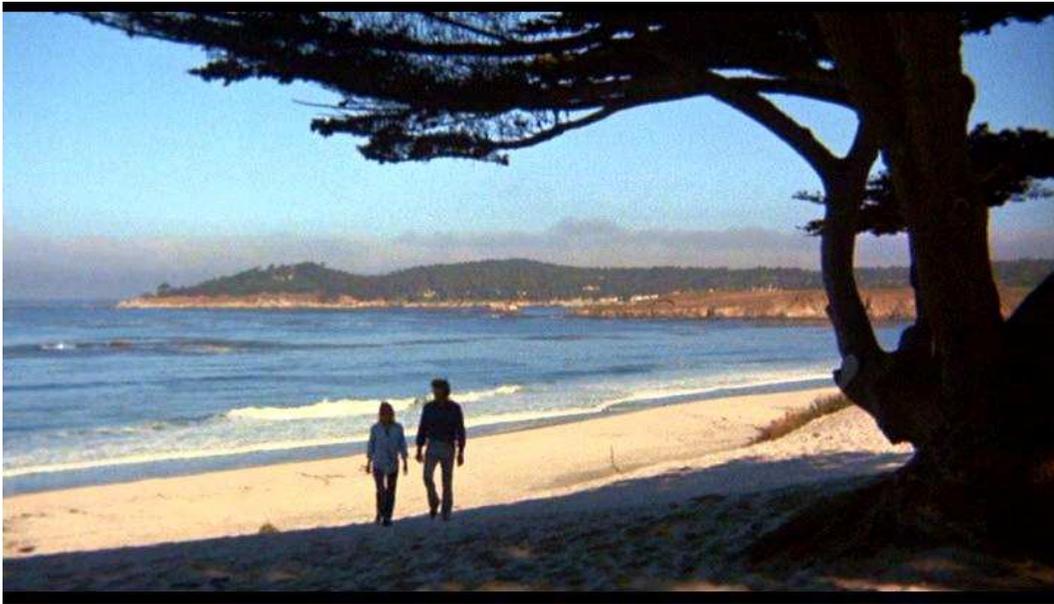
Prof. Dr. Marcôz Tognon (suplente)

Profa. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto (suplente)

Prof. Dra. Ana Gonçalves Magalhães (suplente)

FEVEREIRO/2012

“(...) Através das grinaldas agora dotadas de vida própria, ele podia ainda discernir algumas partes do quarto que se agarravam mais fortemente à realidade que outras, como o biombo laqueado, o brilho de um copo d’água ou as bolas de cobre que enfeitavam a armação da cama; tudo isso porém, interferia ainda menos nas folhas de carvalho e nas vívidas flores do que o reflexo de um objeto na vidraça interfere na paisagem que se vê através dela. (...)” Vladimir Nabokov, *Pnin*



RESUMO

A partir dos filmes dirigidos pelo cineasta norte-americano Clint Eastwood, a pesquisa procura estabelecer uma apreciação dessa produção audiovisual através da paisagem.

As relações indiciárias encontradas traçam motivos estéticos que se tomou por um *estilo flutuante*. A tese central é a de como os afetos e as locações/paisagens compõem efeitos poéticos e actanciais dentro desse *estilo*. Esses recursos são observados em suas modulações e efeitos recorrentes, ao longo de toda a filmografia do cineasta.

A paisagem nos filmes – tomada aqui como os cenários naturais e naturados, tanto geográficos quanto meteorológicos – é estudada como elemento narrativo e, ao mesmo tempo, iconográfico. As modulações de suas aparições são tecidas a par de personagens *outsiders* e seus afetos no cinema do diretor, através da seleção de fotogramas/*frames* (cenas, sequências e planos sequência) de alguns de seus filmes.

Assim, a pesquisa se apresenta em duas partes principais: I) filmografia completa, com detalhes técnicos e indicações do comportamento das tramas e das paisagens (na maior parte das obras); II) recortes específicos de algumas obras e de suas paisagens, por tópicos que conversam por entre diferentes filmes e períodos da filmografia do diretor.

Relações com a pintura e outros diretores estabelecem, também, uma moldura de recursos estilísticos que atravessam essas composições audiovisuais.

ABSTRACT

By directed films of northamerican filmmaker Clint Eastwood the thesis accomplished an appreciation of this audiovisual production through landscape.

The clues relations found marks esthetical motives that take it for a floating style. The central thesis is how the affections and the locations/landscapes compound poeticals

and actancial effects into this style. This resources are watching in his modulations and recurring effects toward all filmography by the filmmaker.

The landscape in the movies – take it here like the natural and naturated scenarios, also geographical and meteorological – is studied like narrative element and, at the same time, iconographical. The modulations of his appearance are tailoring by the side of outsiders characters and his affections in the cinema of the director, by selected frames (scenes, sequences and plan-sequences) of some of his movies.

Thus the research shows in two principal parts: I) complete filmography with technical details and indications of the behavior of plots and the landscapes (in most of the works); II) specific cuttings of some of this works and his landscapes by topics that talk between different movies and periods of the filmography of the director.

Relationships with the painting and other directors establishes too a frame of stylistic resources that crossing this audiovisuals compositions.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Jorge Coli, por sua paciência, *brain storms* e generosidade em orientar-me.

A FAPESP – Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de São Paulo, pelo financiamento e apoio a esta pesquisa.

À UNICAMP, onde estou desde a graduação e que me permitiu conduzir este itinerário particular de estudos e pesquisas.

Aos professores Fernão Ramos e Fernando Passos, por suas preciosas observações durante a Qualificação.

À minha amiga Célia Victorino e seus familiares, de Porto Alegre, que me acolheram e compartilharam minhas indefinições, alegrias e *insights* nos dois últimos anos.

À minha família – meus pais, meu irmão e meus sobrinhos, que sempre me ampararam em momentos de dificuldade ao longo destes anos.

Aos meus amigos de Porto Alegre, Alexandre Naymaier e Sidnéia Teixeira, por sua gentileza com problemas técnicos, doação de materiais e por sua amizade.

Aos meus amigos do Zen Campinas – Volker Bietrich, Maria Bietrich e Rodrigo Vaz, pelo compartilhamento da prática de zazen e por sua amabilidade durante estes anos.

A Patrícia Visintainer, de Porto Alegre, que me hospedou e me permitiu finalizar a tese, com todo o seu afeto e generosidade e a quem devo infinitamente, bem como à sua família. À Cláudia de Oliveira e Raquel de Oliveira, que também contribuíram com enorme gentileza.

E a todas as pessoas que partilharam comigo, de algum modo, as incertezas e iluminações da pesquisa, ao longo destes seis anos.

A todos, Gasshô.

SUMÁRIO

PAISAGENS DE ABERTURA

- Dos sinais/sintomas e semelhanças	17
- Clint Eastwood: percurso e estilo flutuante	26

PAISAGENS ESTILÍSTICAS – INDÍCIOS E APONTAMENTOS DE MONTAGEM

A) Simetrias e oposições	35
B) Fantasmagoria, pintura e idílio.....	56

PAISAGENS FÍLMICAS: SINOPSES, NARRATIVAS E PAISAGENS

<i>Perversa Paixão</i>	72
<i>O Estranho sem Nome</i>	77
<i>Breezy</i>	84
<i>Escalado para Morrer</i>	89
<i>Josey Wales – O fora da lei</i>	93
<i>Rota Suicida</i>	96
<i>Bronco Billy</i>	102
<i>Firefox – Raposa de Fogo</i>	105
<i>Honktonk Man</i>	108
<i>Impacto Fulminante</i>	110
<i>Um Agente na Corda Bamba</i>	125
<i>Cavaleiro Solitário</i>	132
<i>O Destemido Senhor da Guerra</i>	136
<i>Bird</i>	138

<i>Coração de Caçador</i>	140
<i>Rookie – Um Profissional do Perigo</i>	142
<i>Os Imperdoáveis</i>	145
<i>Um Mundo Perfeito</i>	148
<i>As Pontes de Madison</i>	149
<i>Poder Absoluto</i>	152
<i>Meia Noite no Jardim do Bem e do Mal</i>	155
<i>Crime Verdadeiro</i>	157
<i>Cowboys do Espaço</i>	159
<i>Dívida de Sangue</i>	161
<i>Sobre Meninos e Lobos</i>	163
<i>Menina de Ouro</i>	164
<i>A Conquista da Honra</i>	167
<i>Cartas de Iwojima</i>	167
<i>A Troca</i>	168
<i>Gran Torino</i>	168
<i>Invictus</i>	169
<i>Além da Vida</i>	170

PAISAGENS DE DERIVA: MODULAÇÕES PARA AFETOS DE *OUTSIDERS*

- Paraíso e redenção: lugares de afetos, lugares de deriva.....	171
a) Refúgios: amantes e canções.....	172
b) Refúgios: pistoleiros, fantasmagorias e memória.....	183
c) Refúgios: éden e erotismo	195
- Intervalos, entrepostos e viagem	198

- Afetos climáticos – diagramação	202
a) Chuva e temperamento	202
b) Chuva e despedida	203
PAISAGENS DE FECHAMENTO: ESTÉTICA FLUTUANTE	208
BIBLIOGRAFIA	213
FILMOGRAFIA	220
OUTRAS FONTES	225

Em memória de Milton José de Almeida, quem primeiro me ensinou a trilhar itinerários poéticos e de nostalgia.

PAISAGENS DE ABERTURA

I) DOS SINAIS/SINTOMAS E SEMELHANÇAS

Elegia ou circunstância, a paisagem se move nos filmes como uma segunda respiração.

Por entre pradarias, planícies, rios, lagos, montanhas, desfiladeiros, desertos, litorais, estradas, mas, também, cidades, praças e subúrbios, entre tantos outros, as paisagens vão tornando os acontecimentos nos filmes e suas próprias aparições um corpo quase único, indissolúvel.

Difícil mesmo a sua dissociação, em que os personagens se movem através do drama, do *triller*, do *western* (seu gênero por excelência), do melodrama, do *road movie*, da comédia, do musical, do fantástico, do filme de ação ou bélico, entre outras variantes que se possam elencar.

A paisagem informa e localiza, desloca e cria sentidos metafóricos e/ou simbólicos.

As estratégias a que os cineastas recorrem para a *mise en scène* dos personagens e dos espaços e tempos estão nesses modos ambíguos da paisagem. Cenário e sentido nos filmes narrativos. Mas elas também respiram sob modos insólitos, desviantes, de acordo com as estratégias adotadas por diferentes diretores e estéticas.

Isso implica, também, em tomar seus sinais e aparições de acordo com cada solução fílmica e estética, sem cair em generalizações.

A forma como o Monument Valley aparece, por exemplo, nos filmes de Jonh Ford, ou no cinema contemporâneo, demanda diferentes abordagens. Assim como em filmes experimentais e/ou de 'arte', a paisagem não tem uma voz mais direta do que possui sendo cenário nos filmes narrativos, ditos 'comerciais' ou de entretenimento. O que há são diferentes modulações de sentido.

Modo aproximativo e convergente, a paisagem desempenha na obra do cineasta Clint Eastwood esses espaços de descrição narrativa e, ao mesmo tempo, espaços metafóricos e simbólicos. Ela se desenha desde o início da carreira do ator e diretor, atravessa seus diferentes colaboradores e torna-se um *leitmotiv* em sua filmografia até o presente.

No seu último filme até aqui, *Hereafter* (*Além da Vida*, 2010), o mar, as cidades e as montanhas estão lá, como ícones que modulam a narrativa, pois retomam soluções empregadas em outros filmes marcantes do diretor. Iconicidade que indica uma poética construída ao longo de muitos anos pelo ator e cineasta.

Se este fosse seu último trabalho, seria como um testamento de diferentes paisagens que marcaram seus filmes e personagens: o mar e a praia, como em seu primeiro filme, *Perversa Paixão* (*Play Misty for Me*, 1972); o porto de San Francisco, em tomada panorâmica noturna idêntica às da série *Dirty Harry*, como em *Impacto Profundo* (*Sudden Impact*, 1983); as montanhas, como em *Escalado para Morrer* (*The Eiger Sanction*, 1976) ou no *western Cavaleiro Solitário* (*Pale Rider*, 1985); a cidade com o café ao final, com a câmera se afastando em *travelling* de grua e deixando os personagens, como em *A Troca* (*Changeling*, 2008). Entradas e saídas – aberturas e fechamentos – dizem muito de suas composições estéticas e afetivas.

Assim, sua aproximação é de uma ordem de exigências narrativas: as diferentes locações e seus diferentes ângulos de abordagem para cada filme. Portanto, o estilo varia de acordo com cada obra, traçando diferentes estratégias e soluções e/ou retomando outras. Flutuações de lugares e afetos.

Essa convergência entre paisagens e afetos vem modulando seus filmes e seus personagens *outsiders*, desde o início.

Esses espaços paisagísticos transitam por diferentes gêneros fílmicos e diferentes formas de narrativa. As situações que se apresentam, tão diversificadas e de estilos tão particulares, desafiam uma síntese estética.

Mas, à medida que se percorre esse vasto corpo fílmico, alguns elementos começam a emergir.

Esses fragmentos de narrativa e representação de espaços e tempos formam aqui uma disposição que poderia ser outra. Conforme o recorte estabelecido, os fragmentos mudam de lugar. Essa intercambiação não é gratuita, ela se deixa entrever nas múltiplas complexidades que os diversos fragmentos escolhidos guardam entre si: ação, *western*, *triller*, drama, melodrama, *road movie*, comédia, retratos de artistas e *outsiders*, entre outros.

Podemos ver nos primeiros e nos últimos filmes um *estilo flutuante* em Eastwood, que não se deixa abarcar por noções apressadas de crítica. Ele muda a cada filme, bem como nos diferentes gêneros, mas guardando determinados recursos narrativos e estéticos. O estilo é, sim, uma forma determinada pela obra presente e a sua somatória não nos dirá se ele é clássico ou herdeiro de John Ford (geralmente não se mencionam as outras heranças...).

Mas dos inícios dessa obra, o bojo de algumas soluções estéticas permitem o vislumbre de uma maturidade já iniciada e não por se realizar depois. Esta, posterior, parece como que seu desenvolvimento ‘natural’.

Mas há um lugar primordial de onde essas durações e representações possam ser lidas?

Tanto em seu caráter incidental como protagonizadora das narrativas, a paisagem compõem um lugar que se deixa ler pelos diferentes afetos nas tramas.

Esses afetos estão entrecortados, no entanto, por alternâncias entre registros de claridade ou de obscuridade, tanto em suas soluções plásticas como de narrativa. Dependendo de cada filme, cada uma dessas condições predominam, ou misturam-se entre si. Soluções plásticas são reutilizadas, decompostas e/ou novas são criadas.

Essa condição animará todo o estudo, pois esses afetos reaparecerão em conjunto com a paisagem nos diferentes capítulos e filmes.

Aos afetos e suas condições de jogos múltiplos de referência em cada filme, as transições de espaços e tempos obedecem a determinadas escolhas com que a paisagem molda os diferentes temas e situações.

Essa condição não é fortuita, pois se apresenta quase como que uma segunda exigência: aos aspectos específicos de diferentes produções e roteiros, as temáticas do individualismo e do desenraizamento parecem conduzir a obra de Eastwood. Isso circunscreve os afetos às modulações de diferentes paisagens, de acordo com as exigências narrativas de cada filme.

Algo que se formou em torno de sua colaboração com Don Siegel e Sérgio Leone, com os *Dirty Harry* e o *Cavaleiro Solitário* da trilogia dos dólares. Essa herança entremeia

suas escolhas de papéis e de histórias a serem contadas. São, assim, *outsiders*, mesmo quando socialmente integrados, que atravessam seus filmes.

Duas noções aferem os espaços e tempos a serem percorridos nos recortes de todos os filmes ao longo do estudo, enquanto paisagem e suas implicações narrativas.

Desse modo, as sequências ou cenas dos filmes podem ser divididas entre as que se dão *por entre* a paisagem e as que se dão *com* a paisagem. E outras em que as duas formas interagem.

A princípio, essas noções óbvias podem ser observadas em qualquer filme narrativo. Mas, tomadas mais atentamente, elas podem revelar os interstícios dos segmentos e cenas de paisagem e de narrativa estudados.

No primeiro caso, a paisagem não recebe maior atenção da câmera e da montagem. A trilha sonora, quando presente, também não descreve aí os movimentos da paisagem, mas sim dos aspectos narrativos focados. O protagonismo é dos personagens, que se movem e interagem nesses ambientes.

No segundo, a paisagem e a narrativa possuem uma idêntica importância, pois permanecem indissociáveis na atenção dada pela câmera e a montagem. A trilha sonora, quando manifesta, evoca em consonância os personagens e as paisagens. A paisagem assume, então, uma importância maior e não apenas como ambiente, mas como elemento determinante da narrativa. Às vezes, ela pode aparecer isolada e de forma metafórica na composição da trama. Quando não, surge como um elemento poético e quase desligado da mesma trama.

Naturalmente, essas aferições não obedecem a um jogo esquemático, uma vez que os filmes possuem as duas características interagindo em suas narrativas. O que compõe a terceira forma de sua aparição. Em alguns filmes estudados, algumas dessas características são mais determinantes do que outras.

Essas aproximações se darão em todos os capítulos, observando-se a disposição dessas aparições e sua magnitude específica.

O estudo procura mostrar como esses verdadeiros ‘mecanismos’ paisagísticos extrapolam, muitas vezes, sua circunstância de locação para constituir-se num segundo

personagem. Mesmo quando essas paisagens – ‘naturais’, rurais e urbanas – estão em segundo plano na narrativa, a sua presença na montagem cria efeitos metafóricos, actanciais e de ligação das cenas que não podem ser vistos de maneira apressada.

Em seu estudo sobre o cineasta Yasujiro Ozu, David Bordwell propõe um quadro de referências que chama de ‘*poética histórica do cinema*’ (*historical poetics of cinema*):

“(...). ‘Poetics’ refers to the study of how films are put together and how, in determinate contexts, they elicit particular effects. A narrative film exhibits a total form consisting of materials – subject matter, themes – shaped and transformed by overall composition (e.g. narrative structure, narrational logic) and stylistic patterning. The formal options are constrained and constructed by a range of norms arising from formal principles, conventional practices of film production and consumption, and proximate features of the social context. Through the notion of norms, we can make our poetics historical; only by comparison with prevailing standards and practices can we specify the particular working of one film or a body of films. (...)”¹

Partindo desses princípios e arguindo que cineastas são, também, agentes racionais e dominantes das intenções de sua arte, Bordwell vai construindo um estudo minucioso. Desmontando, assim, clichês² sobre a obra de Ozu, através do estudo das circunstâncias históricas e de sua formação artística. Mas, sobretudo, tomando os próprios filmes e muitos de seus fotogramas (*frames*) para corroborar seus argumentos, articulando-os em suas estruturas narrativas e padrões estilísticos próprios.

O estudo desenvolvido aqui parte de um princípio similar, acrescido da noção do historiador Carlo Ginzburg e seu conhecido método indiciário.

1 David Bordwell, *Ozu and The Poetics of Cinema*; p. 1. Essas considerações também estão aprofundadas em *Narration in the Fiction Film*, bem como reaparecem nos demais livros do autor. Vide bibliografia geral.

2 Câmera no nível do *tatame*, narrativa com temas cotidianos, resignação contemplativa e evocações do Zen Budismo, entre outros.

Os *traços e sintomas* que se elegeu aqui, em sua terminologia ginzburgiana, estão atrelados a uma busca por analogias e semelhanças, que creio obedecer ao ‘método’ criado pelo historiador da arte Aby Warburg. Essas relações, tecidas pelo próprio Ginzburg a respeito de seu método indiciário e os problemas surgidos pelos estudos de Warburg são já arquiconhecidos.³

Acresce, também, a abordagem de Michael Baxandall e Svetlana Alpers, que pensam o objeto artístico a partir de suas condições apriorísticas e repensam as noções estandardizadas de estilo.

Creio que, mais do que citar autores e referências, precisamos pensar sobre os próprios objetos de nossos estudos. E não nos ajudará muito, no caso do cinema, tomar noções que são tidas como ‘históricas’, mas que muitas vezes escondem juízos de valor sobre como os filmes devem ser entendidos.

Daí o procedimento de uma poética histórica incorrer em procurar os indícios e não se satisfazer com os estudos ‘definitivos’ sobre a obra deste ou daquele cineasta.

Assim, os indícios e semelhanças que se procurou, aqui, são os fotogramas (*frames/quadros/stills*) – em cenas, sequências e plano sequências – dos filmes do cineasta Clint Eastwood. Os diversos gêneros com que ele trabalha – *western*, melodrama, guerra e outros – apresentam-se como modos de localização, mas não como estudos desses diferentes gêneros fílmicos em particular.

Desse modo, os fotogramas que comparecem o tempo todo ao longo deste trabalho pretendem ser não somente uma ‘ilustração’: eles se movem paralelamente aos textos e às exigências narrativas de cada filme. Apresentam elementos descritivos e comparativos, que foram conectados ao longo dos capítulos e repensados ao final.

3 De A. Warburg A E. H. Gombrich: *Notas Sobre um Problema de Método*. In: Carlo Ginzburg, *Mitos, Emblemas e Sinais*; pp. 41-93. Aqui, obviamente, a construção e/ou indução das fontes a partir do cinema incorre em tomar os indícios/sintomas por seus aspectos estéticos. Enredos, imagens e sons são os indícios escolhidos. A partir de suas relações estruturais, a ligação entre esses elementos pode ser lida de acordo com as evidências com que a paisagem – neste caso – permite observar tais conexões. Outra forma de ler os indícios seria se tomássemos os aspectos de produção e/ou roteiros, por exemplo. Traçar significações em obras de arte demanda buscar analogias e semelhanças que não estão dadas, mas, também, que não se apresentam como formas de ilação que ignorem sua semântica específica.

O modo de trabalho incorreu na decupagem inicial dos filmes em dvd, elegendo inúmeros fotogramas para depois partir para sua análise e testando as hipóteses. Obviamente, esse processo não contempla todas as imagens encontradas e muito menos pode ‘solucionar’ todas as suas complexidades narrativas e estéticas. São fragmentos que pedem abordagens mais amplas e que venham se somar a esta.

Seu motivo central é a paisagem e as formas que ela desempenha nas estruturas narrativas, como já apontado.

Porém, não é um estudo de períodos históricos e tão pouco, uma exegese da obra do cineasta. E, neste sentido, a procura por relações com outros cineastas (que dialogam com Eastwood) busca trazer o aporte de Bordwell e questões históricas que aparecem ao longo do trabalho, dentro de suas possibilidades.

Não obstante, seria outra pesquisa perceber todas as relações possíveis com cada época das obras de Eastwood, diretores e circunstâncias sociais e históricas de sua formação estética.

Isso incorre, a meu ver, num defeito. Mas, também, numa visão de que se investiga uma *cosmologia*: há diversas estrelas e outros objetos, mas eles se contaminam e se entranham em tantas formas, que é preciso escolher uma abordagem particular e deixar que outros astrônomos estudem diferentes configurações.

Esta configuração, por sua vez, procura se somar e, também, despertar variações e outros modos de encarar sua complexa mecânica celeste.

A paisagem – motivo principal – é tomada aqui dentro de uma visão arbitrária, já que os filmes estão dispostos segundo uma ordem de exigências de como esses indícios se apresentam para o pesquisador.

Eles aparecem de forma cronológica no início, com sinopses e indicações necessárias das diferentes formas narrativas, adotadas para cada filme.

Partiu-se, depois, para os elementos que compõem essa poética flutuante da paisagem e dos afetos por uma disposição de tópicos. Através de cenas, sequências e plano sequências em fotogramas escolhidos dos diferentes filmes, a sua análise procura conectar esses diferentes tópicos e a forma que assumem nessas configurações de narrativas e de sentidos.

Porém, não se tomam ‘paisagens tipo’ ou nenhuma noção de uma estética paisagística particular dos estudos de cinema.

De saída, a paisagem é entendida aqui como um dado estético dos filmes.

Se é uma forma de representação, simulacro ou mesmo outros aportes teóricos que, a meu ver, possuem considerações teóricas bastante questionáveis, não importa para o estudo.

A paisagem é tomada segundo as ‘representações’, *nos filmes*, de cenários naturais, urbanos e também climáticos (chuva, neve, etc.), os quais se articulam com a narrativa e os personagens.

Suas conexões, arbitrárias, mas segundo uma lógica interna às obras (como se tentará mostrar) não perfazem noções totalizantes.

Clichês como ‘cinema da incomunicabilidade’ e ou/outros estão descartados.

Essas formas apressadas de engessamento das obras em noções estilísticas *tout court*, que elegem um dos elementos dominantes e amputa os demais para fugir às suas complexidades, é o oposto do que se tenta aqui. Daí a noção de uma *cosmologia*.

Isso nos leva a tomar a obra de Eastwood segundo o que chamei de *estilo flutuante*. E o próprio cineasta sempre aponta, mais atento que seus próprios críticos, que cada um de seus filmes tem seu *próprio estilo*.

Se estilo é uma marca, intenção ou conjunto de práticas estéticas particulares, não creio que solucionar a questão dizendo que, por exemplo, a utilização de tomadas aéreas, recursos abundantes de narrativa ‘clássica’ ou fotografia obscura corporifiquem um ‘estilo Eastwood’. Esses elementos estão presentes nas obras de outros cineastas e, mesmo em Eastwood, sofrem alternâncias entre diferentes épocas, colaboradores e nos diferentes filmes que dirigiu.

Certamente, podemos falar de uma paisagem em Michael Mann, Christopher Nolan ou Ridley Scott, por exemplo, assim como podemos falar em uma paisagem em Eastwood.

No entanto, os ‘estilos’ de cada cineasta, me parece, precisariam ser mais bem observados nas suas particularidades, mas também em suas contaminações. Que são mais infinitas que muito da historiografia e da crítica gostam de supor, pois incorreria repensar

modelos abertos e fechados, cinema de arte e de entretenimento, entre tantos outros a que se recorre como um *chef*. Dependendo do gosto culinário, comeremos sushi, mas passaremos longe de *fast food*.

Entendo por contaminação formas que se compõem com outras em tantas configurações que cada obra precisa ser tomada isoladamente, para depois sobrepor-se a linhas amplas de narrativa e estética que as animam e as expandem.

Assim, parti da observação de continuidades e soluções que são reincidentes nas obras de Eastwood, sob o viés da paisagem, mas que também se contaminam com formas narrativas que procurei trazer na medida do possível. Também, dada a recorrência desses elementos paisagísticos observados nas obras das décadas de 70, 80 e 90, os últimos filmes do diretor não tiveram a mesma atenção no estudo, a despeito de suas complexidades.

As formas narrativas e menções a cineastas que se relacionam – ou não – com o trabalho, possuem uma pequena ressonância, mas creio ser oportuno para outros estudos. O mesmo ocorre com as relações com a pintura, que apontam uma carga simbólica e estética a pedirem uma abordagem mais específica.

II) CLINT EASTWOOD: PERCURSO E ESTILO FLUTUANTE

No início de seu artigo *Style is what you make it: The Visual Arts Again*⁴, a historiadora de arte Svetlana Alpers aponta seu desconforto com categorias, pretensamente científicas, para explicar as obras de arte através de seu *estilo*. Ao invés de partir de estilos 'determinados' como barroco ou outros:

“(...) One might prefer, as I have tried in my own writing and teaching, to avoid its terminology altogether: to insist, for example, on teaching Dutch art of the seventeenth century rather than northern baroque; to discuss some works by Rubens with reference to the relationship with manner and meaning rather than style and content; (...).

Musicologists, literary scholars and historians following the example set by art historians have felt that the nomination of period styles and sub-styles is a more honorific (because it is scientific) activity than the critical appreciation of and interpretation of individual works. (...).”

Confrontar-se com as próprias obras não significa desconsiderar questões estilísticas, portanto e, sim, pensá-las no embate com as questões que as próprias obras propõem. Isto implica em abdicar do livro de consultas estilísticos, partindo para a consideração de como os motivos estéticos de um determinado artista e sua obra compõem o estilo estudado.

Assim, tomar um período histórico do cinema e aplicar generalizações observadas em algumas obras a diretores que, por exemplo, usam o plano sequência ou o *dissolve* de modo semelhante é o mesmo que afirmar que todos os mamíferos se alimentam de leite. As modulações, rearranjos e diferentes soluções empregadas com os mesmos elementos cinematográficos é que permitirão observar o estilo particular de cada cineasta, como já apontado anteriormente.

⁴ In: *The Concept of Style: Revised and Expanded Edition*, Berel Lang (Ed.), p. 137, 138.

Mesmo porque a estilística não é muito apreciada nos estudos de cinema, como oportunamente aponta David Bordwell⁵:

“(...) Uma discussão completa sobre um filme não pode se deter só no estilo, mas este deve ser alvo de minuciosa atenção.

Ainda assim, muitos pesquisadores de cinema não analisam o estilo do filme. Ironicamente, à medida que os filmes tornam-se mais disponíveis do que nunca para análises mais profundas, o interesse pela estilística decresceu. Por quê? Em parte porque os estudos de cinema têm atraído teóricos de uma vertente mais literária, mais confortáveis com a hermenêutica do que com a estilística (que permanece uma disciplina menos importante nos estudos literários). Além disso, até estudiosos tem dificuldade para observar minúcias da técnica. (...). Então, críticos e estudiosos acham mais natural falar sobre o desenvolvimento psicológico dos personagens, sobre como a trama resolve conflitos e problemas ou sobre o sentido filosófico, cultural ou político do filme.”

A hipótese que se propõem aqui, de um *estilo flutuante* no cinema de Clint Eastwood, forjou-se num embate entre percepções técnicas e estruturas narrativas.

A solução encontrada não pressupõe uma descrição científica da obra – estilo flutuante é uma hipótese de trabalho que me parece funcionar melhor que outras.

Notadamente, as referências ao realismo nas composições audiovisuais de Eastwood são frequentes em artigos e estudos, mas essas considerações se esquecem do contínuo movimento em direção a fantasmagorias – distensões aplicadas aqui e ali dentro desse realismo. Mas a tentação de chamá-lo de realismo fantástico, que o livro estilístico nos proporia, segue a mesma fragilidade: o movimento não é o mesmo ao longo dos vários filmes e/ou se recombina de acordo com os diferentes gêneros e respectivas tramas.

Portanto, o estudo procurou manter uma fidelidade a essa complexidade inicial, propondo que as flutuações são a tônica dentro dos recursos estilísticos empregados pelo diretor. Elas serão melhores evidenciadas ao longo do estudo e abaixo.

⁵ David Bordwell, *Figuras Traçadas na Luz*, p. 58.

Clint Eastwood nasceu em San Francisco, durante os anos da Grande Depressão Americana e perambulou por diversos lugares, como muito dos personagens interpretados por ele. Sua família era de classe média e se deslocava intensamente durante esses anos em busca de trabalho.

*“Jobs were hard to come by in those days. (...). So there were times when we had to be separated; when times weren't good, I had to live with my grandmother (...). We moved around so much – I must have gone to eight different grammar schools – that the family was about all you had. (...). I think my parents and my grandmother (...) probably had more to do with my turning out the way I have that any educational process I may have gone through.”*⁶

Mas ao mesmo tempo, Clint era uma pessoa atraente e extremamente sociável, facilmente integrado aos locais onde viveu.

*“Clinton was tall and good-looking, star and ultimately captain of the high-school football team, a mainstay of the swimming team and an outgoing, popular young man – then as always, 'the first one at a party and the last one to leave' (...).”*⁷

Essa combinação de *outsider* e bom moço parece ser marcante nas escolhas de papéis que o ator e diretor manteve ao longo de sua carreira. De Rowdy Yates a Harry Callahan, de o *Cavaleiro sem nome* a Richard Kincaid, entre tantos outros e suas variações individualistas, desenraizadas, mas, também, gregárias.

O início da carreira cinematográfica como ator é marcada por participações coajuvantes em filmes tidos como *B-movies*: *Revenge of the Creature* (dir. Jack Arnold, 1955), *Francis in the Navy* (dir. Arthur Lubin, 1955), *Lady Godiva* (dir. Arthur Lubin, 1955), *Tarantula* (dir. Jack Arnold, 1955), *Never Say Goodbye* (dir. Jack Cooper, 1956), *The First Traveling Saleslady* (dir. Arthur Lubin, 1956), *Star in the Dust* (dir. Charles Haas, 1956),

⁶ In: François Guérif, *Clint Eastwood – The Man and His Movies*, p. 1.

⁷ In: Richard Schickel, *Clint Eastwood – a biography*, p. 20.

Escapade in Japan (dir. Arthur Lubin, 1957), *Ambush at Cimarron Pass* (dir. Jodie Copelan, 1958) e *Lafayette Escadrille* (dir. William A Wellman, 1958).

Dessas produções de gêneros e diretores distintos, duas me parecem que são fundamentais: o terror e o *western*. Embora a pesquisa não contemple essas produções, é marcante que os inícios como ator viessem pelo fantástico, uma vez que o *western* formou muito do ator e do diretor e os estudos de sua obra só acompanham, invariavelmente, essa evolução.

Não obstante, Jack Arnold é um diretor significativo para o gênero de terror e seria interessante estudar como, junto com a influência de Don Siegel, os elementos do fantástico entremeiam-se à obra de Eastwood.⁸

Mas é em *Rawhide* que ele encontra um modo inicial de estruturação de sua *persona* artística.

Ali, como Rowdy Yates – *o idiota da planície* –, ele apreende paciente e clandestino o ofício de diretor, enquanto usufrui pela primeira vez do estrelato como ator.

Criado a partir do sucesso do longa-metragem *Red River* (*Rio Vermelho*, dir. Howard Hawks/Arthur Rosson, 1948) e idealizado e produzido por Charles Marquis Warrant⁹, *Rawhide* é sempre visto como mais uma série televisiva de *western*, quase um mero degrau para a carreira do ator e diretor Clint Eastwood.

“True to the spirit of the times (the 1950s, not the 1870 “s) the nature of Western society was never really touched upon. The frontier was a door to open; civilization the bride to be carried across the bloody threshold. (...). From time to time each member of the team had a personal problem which proved soluble; all of them were tried for murder and acquitted at least once. Women came and reluctantly went. There was no sex. Drinking was allowed only in moderation, except at the end of the drive when everyone was expected to get drunk, spend all their wages, and sign on again. (...). Rawhide then was a plot-wise not

⁸ Além de Arnold ter dirigido alguns episódios de *Rawhide*.

⁹ “According to Stuart Kaminsky and Philippe Ferrari, *Rawhide* had two sources: Traildriver’s Diary by George C. Duffield and the 1948 Howard Hawks film *Red River*, which in turn had been inspired by Borden Chase’s novel *The Chisholm Trail*. The story is based on historical fact: the odyssey, around 1870, of small Texas ranchers driving their cattle north to the railroad, in Kansas. In the TV show, the ranchers have chosen the town of Sedalia as their destination. (...)” François Guérif, *Op. Cit.*, p. 26.

much better or worse than its many competitors: Wagon Train, Bonanza, Cheyenne, Tenderfoot, Bronco at all.”¹⁰

O próprio Eastwood, em depoimentos, entrevistas e documentários, sempre pontuou que não tinha chances de crescer ali:

*“(...) I recall that since the time of Rawhide, I wanted to try my hand at directing. My contract with CBS even provided that I would direct several episodes of the series. But after they’d had some trouble on other series, where some actor-directors went over their budgets, CBS changed policies from one day to the next. I didn’t have a choice – they never honored their contract. I did trailers and little things here and there, and I fumed, but I convinced myself to wait for a better chance.”*¹¹

Mas por entre os diversos *incidentes* com que a série sempre se apresentava, sob as aberturas sempre marcadas por uma mesma paisagem e movimentos, conduzidos pela imponente canção e melodia de Dimitry Tiomkyn e Ned Washington, na voz de Frank Laine – *“Rollin’, rollin’, rollin’, keep them dogies rollinn’, rawhide...”* – a que se seguia uma orquestração de tons dinâmicos e aventureiros, com Gil Favor sempre relatando para o espectador as impressões que o moviam e a seu grupo de vaqueiros em cada episódio, paisagens mais complexas se desenham.

Entre seus inúmeros episódios, há diversas referências que suscitam essas complexidades: os encontros/incidentes testam o grupo em situações que não são sempre tácitas e as diversas paisagens e situações que atravessam se recobrem de variações geográficas e mesmo simbólicas.

¹⁰ David Downing and Gary Herman, *All-American Ant-Hero*, pp. 25, 26. Esse estudo, de 1977, tem vários méritos, a despeito desse tipo de juízo de valor. A forma do livro incorpora, de uma maneira original, análises, imagens e gráficos sob a *persona* do ator/cineasta na época. Devo a essa obra a forma de citação de frases de Eastwood, sempre abrindo os capítulos.

¹¹ In: Kapsis and Coblenz (Eds.), *Clint Eastwood – Interviews*, p. 99. Eastwood também sempre menciona, em entrevistas e documentários, como gostaria de filmar um estouro de boiada de maneira direta, bem como outras idéias de filmagem, que nunca eram aproveitadas pelos produtores e diretores.

Se as estruturas narrativas não ‘obedecem’ a uma ‘veracidade’ histórica e os personagens e as tramas possuem repetições e fórmulas reencenadas ao longo dos episódios, essas se apresentam de modos variantes. Isso exige uma leitura a partir dos modos encenados e não do ‘desejo’ do crítico e/ou historiador. Como uma série de *western* deve ser realizada, para ‘tocar’ nos pontos nevrálgicos desta ou daquela concepção de cinema e/ou história, não nos dá uma apreciação sobre sua estética.

Rawhide possui inúmeras situações dramáticas que, apesar de manterem um velamento para o espectador da época sobre situações extremas ou ‘realistas’, não deixa de sugerir seus meandros.

A paisagem tampouco é bucólica, em que episódios como *Incident at Alabaster Plain* (dir. Richard Whorf) e *Incident at Buffalo Soldier* (dir. Ted Post) podem ser tomados segundo variações e diferentes simbolismos.

Mas o sucesso como Rowdy Yates e a condição de estrela, a par do descontentamento com a rede de tv CBS, permitiu novos vãos.

O passo seguinte seria a experiência com o cineasta italiano Sergio Leone, a partir de três *westerns*, conhecidos como a *trilogia dos dólares* ou a *trilogia da paella*: *Per un Pugno di Dollaro/For a Few Dollars* (Por um Punhado de Dólares, 1964), *Per Qualche Dollaro in Più/For a Few Dollars More* (Por uns Dólares a Mais, 1964) e *Il Buono, il Bruto, Il Cattivo/The Bad, The Good and the Ugli* (Três Homens em Conflito, 1966).

Essa nova iconografia do *western* – conhecida como *western spaghetti* – alterou profundamente a atuação do ator Eastwood e também de seu cinema como diretor: deu-lhe uma nova *persona* como o *pistoleiro sem nome* e também referenciais estéticos, que se expandiram depois com os *westerns* e outros gêneros que dirigiu e/ou em que atuou.

Seu percurso é bastante conhecido e repetido quase que acriticamente em toda parte: ‘usurpação’ de *Yojimbo* – *O Guarda-Costas* (*Yojimbo*, 1961), de Akira Kurosawa, no primeiro filme da trilogia, *closes* e *zooms* vertiginosos, panorâmicas de *cinemascope* extensas e divagantes, entre outros elementos cinematográficos. A par de uma ‘desconstrução’ do herói e da própria mitologia do gênero em toda a trilogia de Sergio Leone. Não obstante, há várias mitologias que apareceram, desapareceram e reapareceram ao longo da história do *western*.

Se há uma estrutura similar de roteiro com *Yojimbo* e se pode tomá-lo como um gerador da *persona* de Eastwood sobre o de Toshiro Mifune, não faltariam exemplos no próprio cinema americano para isto: desde *Western Union (Os Conquistadores)*, dir. Fritz Lang, 1941) à *The Track of the Cat (Dominados pelo Terror)*, dir. William A. Wellman, 1954), de *Man of the West (O Homem do Oeste)*, dir. Anthony Mann, 1958) a *Ride The High Country (Pistoleiros do Entardecer)*, de Sam Peckinpah, 1962).

Ademais, são plasticamente muito diversos *Yojimbo* e *Por um Punhado de Dólares*.

Às composições horizontalizadas e com várias tomadas em planos médios do filme de Kurosawa, Leone contrapõe composições com tomadas panorâmicas e enquadramentos em planos gerais, quase assimétricos. As alternâncias de situações e locais no primeiro filme são transições de planos na sua montagem, enquanto no segundo observam deslocamentos pelas diferentes paisagens – as sequências do primeiro não são totalmente ‘descritivas’ e a violência, muitas vezes, ‘já aconteceu’. Leone, como sempre observado, possui uma coreografia particular da violência e dos espaços e tempos.

Os espaços são, assim, trabalhados de modos completamente diversos: enquanto Kurosawa modela os recortes e profundidades de ambientes em planos fechados, Leone os amplia e os distende, ainda que retome várias composições e situações em sua ‘refilmagem’.

A cidade é um personagem a mais em Leone, enquanto em Kurosawa ela aparece comprimida e há somente planos gerais, quando precisa enquadrar os duelos entre grupos de personagens.

No entanto, Leone manteve um modelo narrativo ao longo da trilogia: o personagem principal sempre sofre um revés e é duramente castigado por seus perseguidores, como concebido por Kurosawa em *Yojimbo*.

Situação que aparece frequentemente no cinema de Eastwood, como em *Os Imperdoáveis*, quando William Munny é duramente surrado pelo xerife Wild Bill ou *Harry Callahan* sofre a mesma violência sob a gangue de Mick, em *Impacto Profundo*.

Outro elemento marcante é a aparição final do samurai no confronto, como um fantasma ou anjo vingador, que tanto Leone e Eastwood utilizaram. Mas, obviamente, essa solução de Kurosawa se contamina com os *westerns* que assistiu e admirava, bem como referências da própria cultura japonesa.

O sucesso da trilogia, no entanto, fez com que Eastwood retomasse sobre outros diretores variações do *cavaleiro sem nome*. Mas o ator e, futuro diretor, ensejou um movimento que definiria sua liberdade frente aos grandes estúdios: a criação de sua própria produtora, a Malpaso Productions (*mau passo*, do espanhol)¹².

“(...) Eastwood se convirtió en una gran estrella comercial en Estados Unidos gracias a los tres eurowesterns que protagonizó en tierras españolas e italianas. Y ya entonces lo tuvo claro. Su primera decisión al volver al cine norteamericano fue crear, en 1968, la productora Malpaso Company, reconvertida poco después en Malpaso Productions, y regir así el destino de su carrera de forma absolutamente libre. Cabe considerar a Eastwood como un auténtico precursor, ya que los últimos años, después de la absorción de los grandes estudios por las multinacionales y de la definitiva eliminación de la figura del productor a la vieja usanza, los que marcan la pauta en Hollywood son los actores que han creado sus propias compañías de producción para mover los proyectos que les interesan y venderlos a los estúdios para su financiación; (...).”¹³

A criação se deu a partir de *A Marca da Força*, *western* dirigido por Ted Post que enceta uma retomada do personagem leonesco em solo americano. Embora o filme guarde sutilezas e a temática da violência em nova chave, sempre modulada depois pelo cineasta (Vide Paisagens Estilísticas).

Os principais colaboradores da Malpaso e que atravessam a carreira do ator e diretor são os produtores Robert Daley, Fritz Manes, David Valdés, Tom Rooker, Michael Maurer e Robert Lorenz; os diretores Don Siegel, Ted Post, Buddy Van Horn e James Fargo; os fotógrafos Bruce Surtees, Jack N. Green e Tom Stern; os músicos Dee Barton, Jarry Fielding, Lalo Schifrin e Lennie Niehaus; os montadores Ferri Webster e Joel Cox; os diretores

¹² Clint Eastwood: *“(...) The principle of Malpaso, originally, was: ‘Whether I succeed or fail, I don’t want to owe it to anyone but myself.’ It remains my slogan.”* In: Kapsis and Coblenz (Eds.), *Op. Cit.*, p. 116.

¹³ Quim Casas, *Clint Eastwood – Avatares del Último Cineasta Clásico*, p. 13. Discordo da avaliação de Casas quanto à condição clássica do cineasta, mas seu estudo é repleto de observações muito apuradas sobre o diretor, seus colaboradores e a sua obra. Esta tese manteve, com este autor, um permanente diálogo.

artísticos Edward Carfagno, Henry Bumstead e Paul Murakami. A figurinista Debora Hopper é também determinante, dentro desses colaboradores de sua filmografia.

Desses colaboradores, Don Siegel é seguramente um dos mais influentes sobre a obra de Eastwood. Quando da volta do ator aos Estados Unidos, essa colaboração marcará alguns de seus maiores sucessos, assim como lhe fornecerá novos papéis que lhe permitirão expandir seus personagens *outsiders* (vide Paisagens Estilísticas e Filmografia).

As expansões que essa obra produziu e, continua produzindo, serão vistas ao longo da filmografia.

Mas já numa entrevista de 1984, Eastwood resume esses movimentos, a partir de sua *persona* como ator:

“In the light of maturity and the experience you’ve acquired as a filmmaker, how do you feel you your character will evolve?”

I don’t see him as an entity. Rather as a series of variations. It’s true that on screen, from film to film, it’s the same face, the same physique, but with the coming of maturity, you change your perspective. Especially in the selection of subjects. It’s probable that now I’m choosing scripts that wouldn’t have attracted me fifteen or twenty years ago, or that I wouldn’t have had the audacity to make then. I can’t imagine constantly re-doing what used to work for me. Maturity has to be an incitement to progress, to develop, and, you hope, to improve.”¹⁴

Essas *séries de variações* podem ser tomadas também em seus filmes e o percurso que se segue é uma pequena tentativa de interpretá-la, sob o viés da paisagem.

¹⁴ In: Kapsis and Coblenz (Eds.), *Op. Cit.*, p. 114.

PAISAGENS ESTILÍSTICAS: INDÍCIOS E APONTAMENTOS DE MONTAGEM

“(...) I have a predilection for exteriors, I feel more at ease there than in studio. There’s nothing like the atmosphere of an authentic place to inspire you and your crew. That’s where we make most of our decisions.”

Clint Eastwood¹⁵

Antes de percorrermos a filmografia completa, seguem-se abaixo imagens indicativas de uma poética, claramente estabelecida pelas relações de identidade e oposição entre os planos e os motivos das tramas. Depois, algumas soluções empregadas por Don Siegel e Ted Post que serão reutilizadas por Eastwood. Ambas, numa diagramação e conteúdos, que devem ser lidas como indícios recorrentes para as relações de paisagens e afetos ao longo da Tese.

A) OPOSIÇÕES E SIMETRIAS

Em vinte e sete filmes a paisagem é determinante, como abertura e/ou fechamento, quer em tomadas panorâmicas ou registro de seus detalhes. Somente em cinco filmes são ambientes fechados ou tomadas de conjunto externas, com detalhes de locação em que a paisagem não é determinante. Em ambos os casos, porém, aberturas e fechamentos são compostos de maneira a fixar uma simetria de sentidos (significados) e espaços.

Quando são determinantes para mostrar as conexões de sentido e forma pretendidos pelo estudo, explicitarei como se dão mais especificamente algumas aberturas e fechamentos com fotogramas adicionais.

Perversa Paixão



Abertura (A)



Fechamento (F)

¹⁵ In: Kapsis and Coblenz (Eds.), *Op. Cit.*, p. 101.

A praia/enseada abre e fecha sobre panorâmicas em tomadas aéreas, sempre ao amanhecer. Aproximação e afastamento se dão com a câmera à direita e à esquerda dos planos, respectivamente. Dave e a casa de Tobei, sob o parapeito, são introduzidos pela aproximação de câmera, com sons externos de gaivotas e do mar. O desfecho, com a exterminação de Evelyn na mesma casa e sob o parapeito, também com os mesmos sons externos. Depois, sob afastamento e a trilha principal, *Misty*.

O Estranho sem Nome



(A)



(F)

Ondas de calor e *dissolve* provém os motivos simétricos, em que o registro fotográfico da paisagem estabelece a entrada e saída do personagem principal – (A) luz fria e (F) luz quente, em panorâmicas frontais e fechadas. Ambas as tomadas com trilha de estranhamento, quase *science-fiction*. O cavaleiro/pistoleiro aparece e desaparece sob a mesma paisagem, de modo quase fantasmático.

Breezy



(A)



(F)

Plano em *close* simbólico com o violão de Breezy – sons externos com a tomada revelando, aos poucos, todo o quarto e letreiros iniciais. O espaço íntimo se fecha sob o espaço público, quando o casal se reencontra, ao final. As árvores outonais em plano de conjunto quando Breezy e Frank se afastam ao fundo, com trilha principal incidente sob letreiros finais.

Escalado para Morrer



(A-1)



(A-2)



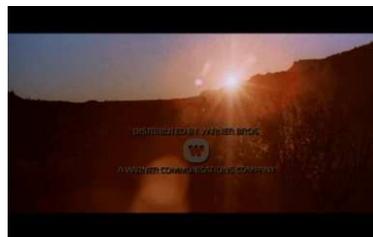
(F)

O incidente que desencadeia a trama surge em *fade in* em plano de conjunto e *travelling* do agente Henri Bac, sob os letreiros iniciais. O movimento revela a cidade de Zurique (Suíça) no próximo plano, em panorâmica e trilha principal incidente. A montanha Eiger, palco da resolução da trama, fecha em plano de conjunto aproximado (câmera fixa) sob a mesma trilha em *crescendo*, sob os letreiros finais.

Josey Wales – O Fora da Lei



(A)



(F)

Sons externos e luz indireta do sol – ao amanhecer – em plano de conjunto em *plongée* sob Josey Wales arando, com a câmera em tomada fixa no início da sequência. O personagem desaparece a cavalo no horizonte, após o duelo final, sob o sol poente e trilha militar *dixie*, agora em *contre-plongée* com a luz direta do sol. A imagem fica congelada, sem que saibamos ao certo se o personagem retorna ao rancho com sua nova ‘família’, ou segue por outros caminhos.

Rota Suicida



(A)



(F)

A cidade de Phoenix abre e fecha a trama sob o nascer e o pôr de sol (respectivamente), em tomadas panorâmicas aéreas e trilha de *jazz* principal – modulações no instrumento solo entre a abertura e o fechamento, sob letreiros iniciais e finais, respectivamente. A cidade alterna entre aproximação e afastamento de câmera, como uma arena para o detetive.

Bronco Billy



(A)



(F)

As cidades em que o circo de Bronco Billy se apresenta surgem em tomadas panorâmicas aéreas diagonais com o rio, ao início, e a avenida/estrada, ao final. A trilha principal incide nos dois motivos, com imagem congelada ao final. Os sentidos de passagem e viagem são direcionados pela posição de câmera e iluminação, com aproximação (A) e afastamento (F), sempre sob os letreiros iniciais e finais.

Firefox – Raposa de Fogo



(A)



(F)

Espaço de refúgio/esconderijo, ao início e espaço de vitória e distanciamento, ao final. As montanhas surgem em plano de conjunto sem sons, até a interrupção com o motor do helicóptero, ao início, sob os letreiros. Ao final, o jato russo roubado se distancia com o personagem principal e desaparece com tomada de sol poente. Imagem congelada em *close* e trilha militar principal, sob os letreiros.

Honkytonk Man



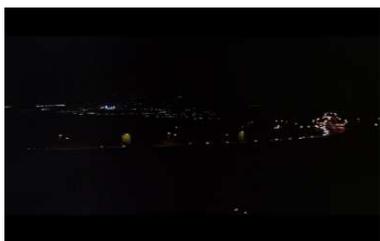
(A)



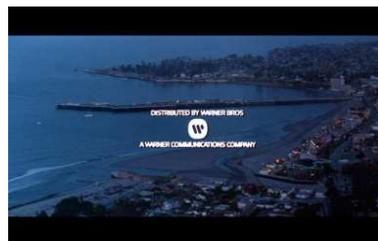
(F)

Novamente a aragem, agora em tomada panorâmica frontal em *travelling* da direita para a esquerda. Sons do vento, com a aproximação de uma tempestade de areia e do personagem principal. Ao final, a rua se estende ampla com os personagens secundários desaparecendo por ela, sob a trilha e letreiros finais. À tempestade do início se sucede uma platitude quase celeste, com a avenida ampla e cheia de promessas.

Impacto Fulminante



(A)



(F)

A baía de San Francisco – cidade principal de toda a série *Dirty Harry* – e a baía de San Paolo, ao amanhecer. Tomadas panorâmicas aéreas, com trilha de jazz *fusion* e sons de sirene e transmissões policiais de rádio, ao início, com os letreiros. Canção na voz de Roberta Flack (*This Side of Forever*), ao final, sob os letreiros e tomada congelada. Aproximação e recuo das cidades em simetria de motivos, modelo constante da série.

Um Agente na Corda Bamba



(A)



(F)

A cidade de New Orleans desempenha o mesmo motivo anterior, agora sob o anoitecer em ambas as tomadas aéreas panorâmicas e trilha de jazz incidental. A cidade é um labirinto feérico e claustrofóbico ao longo do filme, mas abertura e fechamento marcam uma simetria de motivos melancólicos, como na série *Dirty Harry*.

Cavaleiro Solitário



(A)



(F)

Tomada em plano fixo de panorâmica com profundidade de campo, com sons dos cascos dos cavalos aproximando-se em crescendo e letreiros por entre a sequência. Sob as mesmas montanhas, o cavaleiro/pregador desaparece e a câmera ascende em *close* e se imobiliza, sob os raios do sol e trilha principal com letreiros, com sugestão mística.

O Destemido Senhor da Guerra



(A)



(F)

Paisagem inicial bélica, com tanque em aproximação em tomada de profundidade frontal (documentário da Segunda Guerra Mundial). Os letreiros incidem por entre o documentário. Sob os letreiros finais, os personagens principais desaparecem por entre a multidão e uma marcha militar, com tomada lateral em plano de conjunto e imagem fixa de um hangar.

Bird



(A)



(F)



(A-1)



(A-2)



(A-3)



(F-1)



(F-2)



(F-3)

O plano inicial é um letreiro com os dizeres: “*There are no second acts in american lives, F. Scott Fitzgerald*”. Mas, após o *dissolve*, a câmera abre em primeiro plano sobre detalhe de curva de uma rua com uma soleira. As cenas seguintes revelam o menino Bird e seu irmão entrando e saindo dos planos: Bird toca uma flauta sob os sons externos. Os planos finais repetem a sobreposição, agora sob o enterro de Bird e trilha com letreiros. Após a tomada final imobilizada, típica do cineasta, rapidamente o plano seguinte revela um carro entrando em curva sob a mesma rua, em tomada lateral de profundidade de campo e *dissolve*. As curvas provêm uma simetria de motivos.

Coração de Caçador



(A)



(F)

Abertura similar a de *Cavaleiro Solitário*, mas agora com panorâmica em tomada de conjunto e *travelling* de profundidade de campo de uma paisagem inglesa. A câmera é também mais dúctil que no filme anterior. Sons externos de pássaros ao início e cascos do cavalo nos planos seguintes, com os letreiros incidindo aos poucos. O personagem principal se aproxima, sendo revelado só ao final da sequência com a montagem paralela de um avião

aterrisando. Ao final, em algumas tomadas em planos alternados, o pôr de sol numa paisagem africana fecha o filme em imagem congelada, sob trilha nativa tribal, com tambores e letreiros incidentes.

Rookie – Um Profissional do Perigo



(A)



(F)

Após o *fade in*, tomada de grande angular em plano de conjunto em *contre-plongée* da direita para a esquerda. O personagem de David Ackerman está sonhando, mas somente ao fim do plano sequência isso é revelado. Sons externos com diálogos entre os personagens. Ao final, Ackerman deve treinar uma *rookie*, como ele fora antes e ambos atravessam um corredor. A câmera em plano fixo, ligeiramente deslocada para a direita (como no plano inicial), também em tomada de conjunto. Trilha de jazz rock sob letreiros finais e imagem congelada. Entrada e saída, respectivamente, marcadas pela iluminação sombria e, depois, luminosa.

Os Imperdoáveis



(A)



(F)

A simetria é concisa e a mesma paisagem abre e fecha o filme, sob letreiros que narram a trama ao início e ao final, sobre a trajetória do personagem William Munny. Em ambas, trilha pontuada por cordas de violão em acentos melancólicos, com acréscimo de orquestra ao final em expansão dos motivos melódicos. Munny enterra a esposa e, depois, reza sob seu túmulo e desaparece em *dissolve* dentro da paisagem, respectivamente. Motivo

recorrente, o nascer e o pôr do sol abrem e fecham, com o final deixando a tomada em tempo real e o anoitecer se sucedendo por entre os letreiros finais e trilha.

Um Mundo Perfeito



(A)



(F)



(A-1)



(A-2)



(A-3)



(A-4)



(A-5)



(A-6)



(F-1)



(F-2)



(F-3)



(F-4)



(F-5)



(F-6)

A sequência de abertura é um *flashforward*, retomado ao final, em que a paisagem da cidade e, depois, do campo, entremeiam-se ao helicóptero, ao dinheiro e a Butch Haynes na montagem. O primeiro plano do sol em *close* em oposição ao último com a tomada aérea da paisagem, onde os personagens se separarão: a morte de Burt e a partida do menino Philippe com sua mãe, de helicóptero, em circularidade e simetria na montagem. Os planos iniciais com uma águia são metáforas, que podem sugerir liberdade ou a morte.

As Pontes de Madison



(A)



(F)

Tomada em *close* de uma caixa de correio com a estrada desfocada ao fundo e um carro que se aproxima, com os planos seguintes revelando uma casa e os letreiros iniciais. Fechamento em tomada congelada de panorâmica aérea da ponte Roseman, sob trilha principal e letreiros finais. As estradas e as pontes provêm motivos de simetria com os afetos, em que as paisagens afetivas e/ou de locação são revisitadas sob a trilha pincipal, no fechamento.

Poder Absoluto



(A)



(F)



(A-1)

(A-2)

(A-3)



(F-1)

(F-2)

(F-3)

As simetrias se dão com a justaposição, entre abertura e fechamento, da pintura de El Greco (*São Francisco Recebendo as Chagas*) copiada por Luther Whitney e, depois, o desenho que faz de sua filha, no hospital. Sons externos, ao início, e trilha incidental, ao final. Na abertura, a câmera parte dos *closes* para os planos gerais das pinturas na galeria Corcoran (Washington). No fechamento, faz o movimento inverso, com o *dissolve* e os letreiros finais.

Meia Noite no Jardim do Bem e do Mal



(A)



(F)



(A-1)



(A-2)



(A-3)



(A-4)



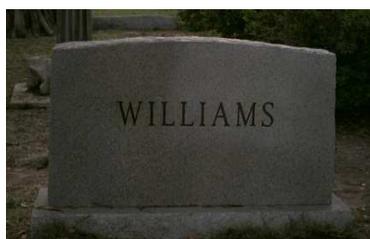
(A-5)



(A-6)



(F-1)



(F-2)



(F-3)

Um idêntico movimento de *travelling*, em sequência que parte de tomadas aéreas, encontra a mesma paisagem do cemitério, ao início e fim do filme. Quase como um olhar fantasmagórico, as tomadas encontram a escultura *The Bird Girl* e se imobilizam em planos de conjunto. A trilha inicial e final são canções de Johnny Mercer, sob os espaços da cidade de Savannah. Ao início, o túmulo de Mercer aparece em *close*, enquanto ao final se alterna entre tomada de grua em *travelling* dos túmulos dos personagens de Billy Hanson e *close* frontal do de Jim Williams.

Crime Verdadeiro



(A)



(F)

Novamente, abertura com movimento de *travelling* aéreo, agora sob o mar até encontrar a prisão onde está Frank Beachum. A montagem paralela estabelece-se entre ele, na prisão, e o repórter Steve Everet, num pub, à noite. Após o desfecho, os personagens se reencontram na noite de Natal, sob uma praça. Quando Everet desaparece, o recurso de

tomada fixa em tempo real é novamente utilizado, com a multidão que passa pela praça. A tomada, em *contre plongée* em plano de conjunto, fica congelada, sob canção na voz de Diana Krall (“*Why Should I Care*”) e os letreiros finais.

Cowboys do Espaço



(A-1)



(A-2)



(F-1)



(F-2)



(A-1)



(A-2)



(A-3)



(F-1)



(F-2)



(F-3)

Acordes de violão pontuam a abertura, em que os letreiros (título) são introduzidos sob o contorno da Terra vista do espaço. A imagem tem uma transição em fusão para o céu com o título, sob tons de branco e preto da fotografia em toda a sequência, até que a câmera desça para uma tomada panorâmica de paisagem com montanhas e lago. O *flashback*, em

1958, introduz os personagens de Frank Corvin e Hawk Hawkins. Ao final, com o sacrifício de Hawkins para salvar a tripulação do ônibus espacial, as localizações estwoodianas de *travellings* aéreos operam sob imagens espaciais. Até chegar ao solo lunar e ao visor de Hawkins com imagem da Terra refletida, em circularidade de motivos, sob a canção *Fly Me to the Moon (In Other Words)* na voz de Frank Sinatra. *Dissolve* e letreiros finais sob a canção.

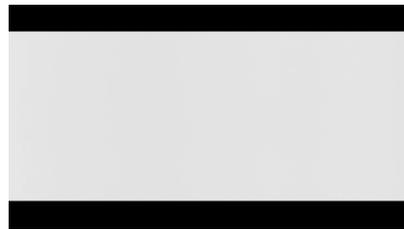
Dívida de Sangue



(A)



(F-1)



(F-2)

A abertura segue os movimentos da série *Dirty Harry*, como em *Impacto Fulminante*, agora com tomadas noturnas aéreas da cidade de Los Angeles. A câmera localiza, em tomada de conjunto, um prédio, após o *dissolve* e letreiros iniciais, descendo até encontrar um helicóptero. Os acordes da trilha principal iniciam – trilha de *jazz* com ritmos latinos. Mas, diversamente, da série, o helicóptero é um agente ativo nas tomadas, até a localização do carro do detetive Terry McCaleb. Um raro *dissolve* em branco, na obra do cineasta, fecha o filme, depois que o detetive e sua nova família partem sob o barco e o sol poente, antes dos letreiros finais. Somente ao final da sequência, a trilha principal incide.

Sobre Meninos e Lobos



(A)



(F)



(F-1)



(F-2)



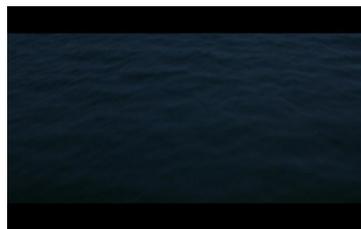
(F-3)



(F-4)



(F-5)



(F-6)

Após o *fade in*, tomada panorâmica dos subúrbios de Boston (Massachusetts), sob a ponte (Tobin Bridge) e o rio Mystic, com as tomadas seguintes encontrando os personagens principais na infância. O incidente do passado, que desencadeia a trama final, se fecha sob *close* da mesma calçada do início com os nomes dos meninos. Depois, *travelling* aéreo que parte de tomada panorâmica do rio sob a ponte, até imergir em suas águas em *close* e dissolve, sob trilha principal.

Menina de Ouro



(A)



(F)



(F-1)



(F-2)



(F-3)

Os letreiros iniciais surgem sob a trilha principal, com acordes melancólicos de violão. Sob *fade in* e som em *off* de golpes de pugilistas e de multidão, surge o ringue de boxe em tomada de conjunto em *plongée* aérea. Após a partida de Frank Dunn, a voz em *off* de Eddie Scrapp se mistura por entre as tomadas noturnas de uma lanchonete à beira de estrada, até que a câmera se aproxime em plano médio da janela. Sob a trilha principal, agora executada ao piano em surdina, a figura de Frank parece se divisar pela janela, para que o *dissolve* deixe ecoando a sugestão sob a entrada dos letreiros finais.

A Conquista da Honra



(A)



(F-1)



(F-2)



(F-3)



(A-1)



(A-2)



(A-3)



(F-1)



(F-2)



(F-3)



(F-4)



(F-5)



(F-6)

Novamente, letreiros iniciais e *fade in* precedendo a abertura, agora sob uma canção em *boccachiusa*. Após a introdução, passos e sons de guerra em mixagem que as distanciam na montagem, sob a incidência de trilha soturna em surdina. Sob a sequência o soldado John “Doc” Bradley vasculha desesperado o ambiente, enquanto ouve gritarem em *off*: “Enfermeiro”. O personagem, já velho, está sonhando. O fechamento obedece a uma estratégia diversa de todas as anteriores, com ‘três finais’. Com a morte de Bradley, a voz em *off* de seu filho se mistura às tomadas panorâmicas em *flashback* de Bradley e seus amigos sob a praia. As tomadas alternadas, indo em direção ao mar sob a esquadra de navios, ascende ao céu com *dissolve*, com os letreiros finais incidentes e trilha principal em marcha fúnebre. O mesmo tema musical, sob cordas e orquestra em surdina, seguem os letreiros finais sob fotografias de época até a metade, quando um motivo soturno com orquestra e inflexões eletrônicas se estende até o ‘segundo final’: o tema principal retorna sob acordes de piano e a mesma praia do ‘primeiro final’ sob o vento, em tomadas em preto e branco, com a câmera partindo do chão até o monumento aos fuzileiros (sons de medalhas batendo sob o vento), até que a panorâmica da praia – vista do monumento – fique sob câmera fixa.

Rapidamente, corte seco com a fotografia – *Raising the flag on Iwo Jima* – de Joe Rosenthal e ‘fechamento final’.

Cartas de Iwojima



(A)



(F)



(A-1)



(A-2)



(A-3)



(F-1)



(F-2)



(F-3)

O ‘díptico’ final de guerra torna à mesma praia, em abertura e fechamento, com trilha principal sob piano em surdina em ambos os registros. No início, a câmera parte do chão para a praia e a montanha, onde os soldados japoneses resistiram aos americanos. Faz o mesmo movimento do ‘segundo final’ do filme anterior, mas agora do lado japonês, para efetuar o mesmo corte sob a praia. A sequência prossegue com a ‘visitação’ dos espaços de batalha e seus destroços. A simetria, ao final, sob a descoberta das cartas com as vozes dos soldados mortos em *off*, corta para mesmo plano da montanha e a praia. Em idêntica tomada aos planos iniciais, mas agora sob contraluz, permanece por alguns segundos em câmera fixa até o *dissolve* e letreiros finais.

A Troca



(A)



(F)

Abertura e fechamento sob os espaços da Los Angeles de 1928 operam nos registros recorrentes de aproximações e afastamentos, com trilha principal ao piano em surdina, em ambos. Ao início, sob fotografia em preto e branco, tomada panorâmica e *travelling* da direita para a esquerda do plano. A câmera desce, depois, em movimento de grua sob uma árvore, até encontrar a rua e a casa de Cristine Collins, com a introdução de fotografia colorida no plano. Ao final, a personagem se despede do detetive e o movimento de grua é inverso, subindo e deixando a rua e os prédios sob os letreiros finais, em tomada de conjunto diagonal – as cores tornam ao preto e branco, em perfeita simetria. A câmera permanece fixa sob os deslocamentos dos carros e pedestres, com a trilha alternando o mesmo motivo sob orquestra e *dissolve*.

Gran Torino



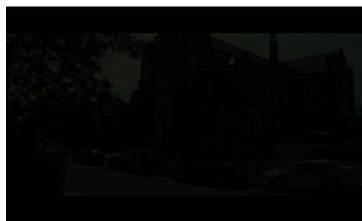
(A)



(F)



(A-1)



(A-2)



(A-3)



(F-1)



(F-2)



(F-3)

Após os letreiros iniciais (título) e trilha principal, *dissolve* em tomada de conjunto lateral de uma igreja (diagonal), onde se celebra o falecimento da esposa de Walt Kowalski. No final, depois do falecimento/assassinato de Kowalski e a leitura de seu testamento, o jovem Vang sai com o Gran Torino e o cão. O fechamento também obedece à disposição lateral (diagonal em mesma direção), com a câmera fixa em tempo real, enquanto seguem os letreiros até o *dissolve* final, como em *Os Imperdoáveis*.

Invictus



(A)



(F)

Abertura e fechamento são planos de conjunto: tomadas frontais dos jogadores de rugby *africaners*, ao início e dos jogadores negros, ao final, com as paisagens em registro coadjuvante. Ao início, sem trilha e com sons externos, os planos seguintes abrem para uma favela e depois introduzem o personagem principal, que passa de carro entre a parte *africaner* e a do *ex-apartheid*. O simbolismo das diferenças fecha após a vitória que aproxima as duas etnias. Seguem-se fotografias dos personagens históricos, como em *A Conquista da Honra*. Após essa sequência, sob fusão com a foto de Nelson Mandela, as imagens finais são uma sequência clipe com os jogadores negros, com a canção *World in Union '95*.

Além da Vida



(A)



(F)



(F-1)



(F-2)

Retorna o motivo de violão em tons melancólicos da trilha principal, similar a *Menina de Ouro* e outros, sob os letreiros iniciais. Em *fade in*, sons externos de praia, gaiotas e pessoas, revelando a paisagem de uma praia em *plongée* aérea e título (letreiro). Os planos seguintes da paisagem em *travelling*, indo da direita para a esquerda do plano. O corte encontra Marie Lelay e seu namorado num quarto de hotel. Ao final, o médium Frank Lonegan e Marie se encontram num café e a câmera se eleva em tomada de grua. A trilha principal, agora sob cordas e orquestra em registro exuberante, deixando os personagens sob a galeria, em diagonal e plano de conjunto, até o *dissolve* e os letreiros finais.

B) FANTASMAGORIA, PINTURA E IDÍLIO

A obscuridade e a claridade, como efeitos simbólicos e/ou de iluminação sob a paisagem e os afetos, operam uma considerável gama de recursos estilísticos na obra de Eastwood.

Uma de suas primeiras aparições, realizadas sob a Malpaso Productions, é o idílio amoroso que ocorre em *A Marca da Força* (*Hang'Em High*, 1968), dirigido por Ted Post.

A paisagem é cadenciada com os afetos em três sequências, que mostram a aproximação amorosa de Jed Cooper (Eastwood) de Rachel (Inger Stevens).



Os espaços são modulados pela trilha e *closes*, planos de conjunto e panorâmicas da paisagem, com as aproximações e recuos afetivos dos personagens. A chuva e uma tomada em plano de conjunto da cabana, em que se abrigam, provêm um idílio poético sob a duração da tomada e transição/elipse de tempo com a janela, até o beijo e aproximação final.

Já em *O Estranho que Nós Amamos*, Don Siegel utiliza formas em que o idílio e o fantasmagórico se misturam. Essas combinações, mais incidentes, serão referidas abaixo mais detidamente, pela sua importância para o estudo. Muitos de seus recursos foram observados, antecipadamente, nas aberturas e fechamentos (simetrias).

The Beguiled, o que foi enganado, que foi objeto de diversão ou galhofa, numa tradução mais acurada, é a terceira colaboração da Malpaso entre o cineasta e seu amigo e diretor Don Siegel.

O contraponto entre claridade e obscuridade se estabelece pelas oposições narrativas e as fusões na montagem, que são determinantes na sua estética. Os ambientes alternam entre o idílio e a ameaça.

O filme se detém na relação entre um soldado ferido e os afetos que se desenvolvem entre ele e as mulheres de um pensionato para moças. Visto até como fábula misógina pelas feministas na década de 70, esta obra não se deixa amarrar por noções simples de estilo ou gênero. A sua localização é ainda mais incerta, pois ele pode até ser considerado um *western*. Pois se passa durante a Guerra Civil norte-americana.

Há, assim, uma tensão entre um drama intimista, um conto ‘gótico’ sulista e até uma comédia de humor negro que não se ‘resolve’ na obra. De modo que esses adjetivos apenas escondem ou dilatam suas complexidades. Não que as referências, já invocadas pelo próprio Siegel – quando da composição do roteiro – sobre Ambrose Bierce, Edgar Allan Poe, Tennessee Williams e Truman Capote não estejam presentes¹⁶. Elas habitam, entre outras, o filme. Não o determinam, apenas escandem seu campo de referências.

Filmado, em suas externas, próximo a uma plantação arruinada na região de Baton Rouge, Louisiana, e fotografado pelo ‘príncipe das trevas’, Bruce Surtees, há nele uma luminosidade que se pode chamar de ‘anti-naturalista’.

“(…) ‘*For the daylight scenes I made sure that no light came from on high*’, Bruce Surtees recalled. *Both on location and soundstage he used old-fashioned arcs, with provide a very white, bright light, set outside the windows, as the main light source. His great*

¹⁶Richard Schickel, *Op. Cit.*, p. 238. O roteirista Albert Maltz, segundo Siegel, não desistia de transformar o filme numa ‘*romantic love story*’. O diretor invocava esses autores (como ele referiu mais tarde), já que para ele e Eastwood, a narrativa deveria ter um caráter ‘*strange and fierce*’.

contribution was to ground an exotic story in a kind of unnatural naturalism – his images were shadowed but not oppressively or portentously so. One always feels that someone might just throw open the shutters and let the healing sunlight in, thought that never happens.”¹⁷

Essa luminosidade confere aos espaços paisagísticos uma grande densidade plástica, que se coaduna aos aspectos psicológicos dos personagens e da própria história. Pois a partir de muitas fusões, a paisagem e os aspectos actanciais se confundem na montagem.

As cores possuem uma alternância entre um registro suave e tenso, mas com esse aspecto outonal mencionado por Schickel. Alguns elementos de paisagem em tons leves, mas os efeitos do sangue ou até de uma manta vermelha – muito simbolicamente cobrindo o soldado logo nas sequências iniciais – não permitem afirmações definitivas.

Don Siegel:

“Nous commençons en noir et blanc, nous terminons en noir et blanc. Nous commençons et terminons avec Clint et les champignons. Nous commençons avec Clint presque la mort et, à la fin, il est mort.”¹⁸

Aberura e fechamento do filme possuem uma simetria pelo registro fotográfico da paisagem de guerra (início) e do pensionato (final), com o tambor e a canção, na trilha incidental, como referência em ambas as partes. A montagem é de Carl Pingitore, egresso da televisão, tendo sido esta a sua primeira oportunidade num longa-metragem. A identificação com Siegel foi imediata, dado que ambos passaram suas carreiras sem ter tido o reconhecimento merecido.

Na abertura, esses tambores militares e chamados de batalha se mesclam na montagem, com as fotografias de Mathew Brady (1822-1896) sucedendo-se umas às outras, em branco e preto. As fotografias são tomadas em plano fixo e em deslocamento, criando uma junção entre os sons e a trilha incidental. Os créditos iniciais se dão por entre as imagens. Sons de batalha e cavalos, até que os planos mostram uma vala com corpos de

¹⁷ *Idem*, p. 240.

¹⁸ In: Patrick Brion, *Clint Eastwood – Biographie, filmographie illustré, analyse critique*; p. 464.

soldados mortos, sucedendo-se outras imagens de idêntico teor¹⁹. Algumas vozes cantam “*When Johnny Comes Marching Home*”. A partir daí, o próprio Eastwood (cabo John Macburney) canta em surdina, até o momento em que surge a menina Amy apanhando cogumelos:

*“Don’t go for a soldier.
Don’t join no army.
For the dove she will leave you
The raven will come.
And death will come marching at the beat of the drum.
Come all you pretty fair maids.
Come walk in the sun.
And don’t let your young man ever carry a gun.”*

A canção reaparece ao final, estabelecendo uma simetria narrativa com as imagens, transformadas novamente em fotografias em branco e preto.

Na transição entre as cenas iniciais, uma fusão começa a intercalar as fotografias nas imagens de uma floresta. A trilha, de Lalo Schifrin, inicia-se em meio aos movimentos de Amy. Alternando algumas notas de estranheza, passa depois a um motivo melódico – quase infantil – em que as cordas cedem espaço a uma flauta com acentos bucólicos. Essa imagem retornará nas sequências finais, quando Amy novamente procura cogumelos. Desta vez, porém, com intenção diversa e um pouco deslocada da filmagem inicial. Motivo, porém, simétrico da trama, apesar das sutis diferenças na trilha.

Jogo de atração e repulsa, como observa Quim Casas sobre o filme²⁰.

Na transição (sequência inicial), depois da fusão, a floresta apresenta-se em plano aproximado e com tomada em *plongée*, revelando aos poucos Amy sob os emaranhados de galhos, folhas e cipoais.

¹⁹ A fotografia aparece em outros filmes, como se verá ao longo da tese. Em *Josey Wales* elas se mesclam nas sequências iniciais de uma forma similar e há, também, a sua presença no ‘díptico’ de guerra *A Conquista da Honra* e *Cartas de Iwojima* e em *Invictus*, trabalhadas num outro registro.

²⁰ “(...) *Macburney es consciente de su atractivo y decide rentabilizarlo seduciendo y rechazando cuando le apetece a cada una de las mujeres del lugar, aunque eso no hace más que sacar a la luz los fantasmas de cada una de ellas e iniciar el progresivo processo de humillación en el que se verá sumido el soldado*”. Quim Casas, *Op. Cit.*, p. 44.

A sequência apresenta um registro fotográfico em tons de sépia. Aos poucos, todas as cores tomam o plano.



Os aspectos metafóricos de fusão, tanto das imagens como da narrativa, começam a operar desde essas tomadas iniciais. Em princípio, as fotografias dispõem o espaço e o tempo histórico em que se dá a trama.

Criam uma estranha oposição. Os corpos dos soldados se mesclam a paisagem, nela desaparecem. A menina surge com a trilha e quase a vemos como as belas donzelas da canção anterior (*'venham andar sob o sol'*)²¹, colhendo cogumelos entre os mortos. Paisagem de morte e destruição se encontra como que num breve idílio, na sobreposição de espaços e tempos.

²¹ Desde seu princípio, Eastwood evoca ecos irlandeses, como se verá novamente em *Menina de Ouro* (*Million Dollar Baby*, 2006).

Todo o plano-sequência se desenrola até Amy ajudar Macburney a se levantar e eles se esconderem atrás de uma árvore e arbustos, para despistar uma patrulha sulista.

Entre essas tomadas, ouvimos em *off* os pensamentos de Amy, recurso que será utilizado exaustivamente pela narrativa com os outros personagens.

As simetrias narrativas ocorrem muitas vezes nesses espaços. As paisagens se tornam entranhadas nos personagens, pela aproximação com que a montagem insere a narrativa nos espaços de paisagem.

A escolha por lugares em que emaranhados de árvores e arbustos são filmados sob uma densidade de atmosfera – quase soturna – acentua esses contrapontos. A luminosidade é sempre difusa, mesmo com a presença das cores.

Amy retornará a mesma floresta (curta sequência), mas agora sua imagem surgirá em fusão com a paisagem. A interiorização dessa paisagem se dá nela, que ao final terá sentimentos de vingança para com Macburney: ele mata a sua tartaruga e trai seu afeto por ela, ao transar com Carol. A trilha alternando entre bucólica e soturna, sem sons externos.



Quando a personagem de Martha conduz uma charrete sob um campo devastado pela guerra, suas memórias incidem sobre a paisagem em *flashback*. A sequência se dá entre Hallie barbeando Macburney e este saindo de muletas da mansão.

A primeira recordação do irmão ocorre sobre o retrato de ambos, enquanto ela e Hallie trocam as calças de Macburney. A imagem do irmão se funde rapidamente sobre Macburney, deitado. Ela se vê ao seu lado, com a trilha ressaltando sua tensão evocativa.

Novamente, como na sequência de Amy, a paisagem se dá *com* a personagem. Martha aparece em tomada panorâmica de *travelling*, sob um campo devastado. Uma estrutura poética eivada de elementos soturnos.

O campo aparece em panorâmica e vai se deslocando, em *travelling*, em câmera subjetiva. Contracampo com tomada em *close* do rosto de Martha, já em fusão com a

paisagem da memória – florida – e a paisagem devastada. A paisagem da memória se funde com seu rosto. Sons externos e trilha soturna, com cordas e pontuação de instrumento de sopro.

A partir daí, ela e seu irmão surgem num idílio romântico, rolando de forma amorosa e brincalhona sob a relva e as flores.



Câmera fixa e sons das vozes dos personagens, com uma nota – corda – mais aguda quando eles se revelam no plano. Os sons externos desaparecem e os sons emitidos pelos personagens são escutados num outro registro sonoro, ressaltando sua ‘ausência’ da cena. Tomada em plano aproximado, com as flores em primeiro plano desfocadas, a maneira de Claude Lelouche²². Essa opção é bastante reveladora das intenções de Siegel e Eastwood, ao utilizarem um espaço romântico numa chave perturbadora. Toda a sequência se deixa ler mais por seus aspectos de culpa, com as conotações românticas assumindo uma situação quase perversa. Na sequência da narrativa, em que Mcburney fala como ele ama a terra e é

²² “(...) Probably Claude Lelouche’s *Un Homme et un Femme* (1966) popularized the romantic connotations of misty blobs of color swarming around the characters (...). Wayda and his cameraman called the fuzzy foreground shapes ‘lelouches’.” In: David Bordwell, *On The History of Film Style*, p. 248.

um *quaker*, rápidas incisões de seus atos de guerra como *flashbacks* obedecem ao mesmo princípio de deslocamento e perturbação.

O corvo, em suas alusões evidentes de augouro e metáfora na trama e evidenciando as sugestões de Siegel sobre Edgar Allan Poe, funciona quase como um elemento do cinema de terror.



Idílio que se mescla a suspense, *western* que se torna uma história de humor negro, afetos e desejos que se expandem e se entranham na natureza e nos personagens.

A sequência aparece duas vezes, no sentido das simetrias que se pretende evidenciar aqui.

Na primeira, no momento em que Mcburney é carregado inconsciente pelas mulheres, depois que Amy o traz para a escola. A câmera, em *travelling*, sobe até revelar o corvo em plano de conjunto, pousado sobre uma amurada.

Close e planos médios em tomada de câmera fixa, em seguida, mostram o pássaro e seus esforços para se livrar de um barbante. No último plano ele se imobiliza e cessa sua luta, pendendo da amurada e funde-se com o rosto de Macburney. Alusões a Alfred Hitchcock podem também ser trazidas, por seu filme *Os Pássaros*. Há também movimentos de câmera similares, como no primeiro jantar com tomada circular de 360°.

Quando a sequência da ave se ‘repete’ ao final, a câmera desce e o movimento das cenas é contrário.

Em duas tomadas de ligação durante a narrativa, a escola é mostrada em cena noturna sob a chuva, também com um clima de filme de terror.



Ou seus arredores aparecem, com as árvores densas que a cercam, numa mesma tomada em *contre plongée* com a personagem Abigail caminhando.



A oposição aos aspectos, por assim dizer, bucólicos da paisagem, podem ser vistos em duas tomadas com o pensionato e os arredores.



Também a sequência em que Martha sonha e as fusões incorporam uma pintura religiosa, nas imagens, pode ser trazida num registro claustrofóbico e até místico. Os afetos e desejos se entranham no sonho de Martha por Edwina e McBurney. Já que o jogo de afetos transita entre seu antigo caso com o irmão, o desejo velado por Edwina e, mais explícito, por Macburney.

Uma *mise en scène* em que a composição plástica da pintura se encarna na vivência psicológica da personagem, à maneira de um *tableaux vivant*. Em *Perversa Paixão e Impacto Fulminante* a pintura também funcionará com uma condição ‘especular’. As duplicações e metáforas da trama e dos personagens também se entranham na pintura, mas de formas evocativas e indiretas.

Aqui, essa relação é trazida num registro em que a pintura passa a ser ‘habitada’, embora condicionada aos seus aspectos narrativos de sonho. Como na sequência em que Martha molda a paisagem com suas lembranças, a carga simbólica de desejo e transgressão não é efetuada no plano da ‘realidade’ da personagem, mas de forma onírica e por entre a narrativa principal.



*“It’s a dark and claustrophobic piece and, precisely because the setting is so isolated and so spatially compressed, very intense.”*²³

Essa relação se acentua pelos espaços internos e externos. Há somente uma tomada de panorâmica com o horizonte (quase ao final do filme), que mostra além das cercanias onde decorre a narrativa. É quando Martha e Amy avistam as fogueiras de soldados ianques, que acamparam próximos ao pensionato.

O pensionato nos aparece como uma forma de refúgio e prisão para os personagens, no seu microcosmo de leituras e afazeres domésticos. Nele, a presença de Macburney vem desencadear o jogo afetivo e os fantasmas das mulheres.

O quadro ameaçador e soturno, porém, se completa com a amputação da perna de Macburney, depois que ele é empurrado por Edwina na escada. A sequência revela a ‘prisão’ de Macburney e a compressão de tempo e espaço.

²³ Richard Schickel, *Op. Cit.*, p. 238.

Macburney tem sua perna amputada e enquanto delira de febre, as fusões com *reactions shots* do personagem principal se dão com as personagens secundárias, a paisagem e o pensionato. Somente Carol aparece por entre elas. Martha, Hallie e Edwina não se misturam imageticamente nas fusões. A passagem de tempo se funde na montagem, junto aos espaços que vão mostrando o delírio e a recuperação de Macburney por entre as moças vigilantes e dispersas. Um motivo melódico e cadenciado com órgão e, depois, seguido por cordas e sopros, entremeia a sequência em contraponto.



Quase como uma somatória dos principais elementos narrativos, a sequência apresenta um modo de composição que refere os mesmos espaços cênicos. Como se toda a trama se deixasse mostrar como uma vertigem do personagem do início ao fim. É a vertigem que induz a chegada do personagem ao pensionato e ela que marca sua morte.

Há também algo de fantasmático, em que as fusões intercalam os *closes* de Macburney como se ele fosse um espírito que flutua sobre os espaços com as mulheres. Entre a agonia, a dúvida e o repouso.

A primeira fusão surge sob o terraço, espaço de observação de onde Doris e Lizzie parecem aguardar o desfecho. Esse palco de onde o personagem foi avistado quando entra moribundo no pensionato ou quando Doris pretende entregá-lo às tropas sulistas. Ou Carol entra em *contre plongée* sob essas árvores sempre carregadas, como que simbolicamente atravessando todo o filme. Os espaços do terraço voltam em tomadas panorâmicas também em *contre plongée* e não sabemos se é Doris ou Amy quem passeia sob contraluz, referindo as passagens de tempo com o anoitecer. O distanciamento é quase metafórico. A menina Abigail que aparece lendo em plano médio já estabelecendo outra duração e luminosidade, como uma volta a rotina do pensionato. Até que a paisagem surja em nova fusão sob as mesmas árvores esgarçadas e pendentes, com Janie. A imagem se diluindo na fusão final, com o repouso e Doris agora sob o anoitecer.

Como que bíblica, uma última ceia, quando o personagem morre de um ataque cardíaco, acreditando ter sido envenenado por Amy. Alternâncias entre o profano e o sagrado marcam todo o filme, com a pintura e as referências de muitas situações vividas pelos personagens. Mas, também, com essas paisagens de idílio e ameaça como espaços de obscuridade.

Ao final, o corvo também está morto, dependurado pelo barbante. A câmera filma agora de dentro para fora do pensionato.

Em *contre plongée*, ela se aproxima da ave em plano médio e vai subindo até a amurada para, depois, em tomada de profundidade e panorâmica, revelar as mulheres ao longe carregando Macburney. A simetria entre a entrada de Macburney e sua 'saída' é evidente. Carregado pelas mulheres, como que uma deposição de Cristo parece compor essa saída, referindo a pintura e criando um efeito de circularidade narrativa.



A voz de Martha é ouvida em *off*, dizendo a Lizzie como fazer a costura corretamente. A partir daí, um *close* na agulha e mãos de Lizzie.

Os planos seguintes mostram as mulheres costurando uma mortalha para o cadáver de Macburney.

As mulheres são surpreendidas em seus afazeres pela chegada de Macburney ao início e, em paralelo, essa situação retorna ao final como um afazer e retorno da normalidade anterior.

Elas conversam por entre o cadáver, falam como ele não deve ter sofrido. O rosto e as falas irônicas de Martha e Amy em contraponto com a expressão fria e triste de Edwina. Ela diz que o ama e deposita um lenço sob o rosto de Macburney, como uma Verônica sob o Cristo. Quase como um ícone de afeto.

A guerra externa será perdida, mas a interna foi ganha entre movimentos de afeto e repulsa. Ao final, a canção e os tambores.

No momento em que Martha pede a Lizzy e Amy que abram os portões, ouve-se novamente em surdina a canção do início.





A canção repete os versos anteriores e termina *sob a batida do tambor*.

Os tambores distantes ecoam sob as cores e os planos da paisagem, que tornam ao sépia e ao preto e branco, sob os créditos finais. Sons externos de pássaros durante a sequência e o chilreio de uma pomba, no último plano, ouvido como que simbolicamente. As metáforas com pássaros atravessam o filme.

As simetrias se fecham com a paisagem imóvel como fotografia.

O filme guarda assim soluções estéticas em que os motivos paisagísticos dispõem-se através de fusões, simetrias e oposições que concatenam a narrativa. As suas aparições vão e vêm de um modo com que correlações narrativas se estabelecem. Tanto pela relação com os arredores da mansão, como pelos ‘afundamentos’ em que outras paisagens se sobrepõem às do ambiente do filme.

Esses recursos permitem uma operação de situação e também de deslocamentos ao longo de toda a narrativa.

As fusões aparecem de uma forma em que as intimidades e afetos podem ser lidos enquanto um movimento dirigido pela paisagem. Nela acontecem e os elementos estéticos dessas aparições surgem *com* e *através* da paisagem, mas sem que se possa desvincilhar a narrativa de sua participação. O recurso aos *flashbacks* obedece ao mesmo princípio, com exceção da lembrança de Hallie, que ocorre no celeiro.

Isso se dá por uma escolha aparentemente simples de oposições narrativas: fotografias, espaço da floresta, pássaros, os arredores do pensionato, as lembranças e os

afetos. A forma como retornam em diferentes chaves vão compondo uma sucessão dos mesmos espaços que permite estabelecer as simetrias narrativas e de montagem.

Pode-se falar num modo como a obra estabelece um ritmo de vertigem que acometem os personagens. Há os recursos narrativos com os pássaros e algumas tomadas com a própria câmera perfazendo essa vertiginosidade, junto com as fusões e as tomadas de ligação soturnas. Essas composições marcam tanto os fantasmas internos dos personagens quanto a situação, sempre presente, da guerra. Mesmo as situações domésticas das mulheres ou os movimentos de Macburney, integrando-se a essa 'ordem', só fazem revelar um desconforto. Seus movimentos acabam por desencadear não só a sua vertigem, mas as das mulheres.

Quando a ordem 'volta' sob os espaços do pensionato e a fotografia congelada da entrada com as árvores, as imagens se prolongam como um idílio perverso. Como se Jane Austen encontrasse Edgar Allan Poe.

A forma como alguns desses recursos reaparecerão nos filmes de Eastwood mostram como, mesmo que cada obra possua diferentes abordagens e temáticas, estruturas estéticas similares podem ser aferidas ao longo de diferentes períodos, mesmo que compostas num outro formato.

PAISAGENS FÍLMICAS: SINOPSES, NARRATIVAS E PAISAGENS

“I scout locations in different ways. (...) The location just has to correspond with the concept of the film, to the atmosphere created by the story.”

*Clint Eastwood*²⁴

PERVERSA PAIXÃO (PLAY MYSTY FOR ME, 1971)

Sinopse: Diskey jockey (Dave/Eastwood) passa uma noite com uma fã (Evelyn/Milles), que sempre lhe pedia a canção Mysty em seu programa de rádio. A jovem não aceita a breve relação e passa a perseguir Dave, ameaçando todos os que se interpõem à sua obsessão com o 'romance'. Dave e sua ex- namorada Tobie, com quem volta a se relacionar, precisam se desvencilhar de Evelyn e sobreviver a sua psicopatia.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Universal/Malpasco; Robert Daley, Jennings Lang, Bob Larson *Roteiro:* Jo Heims e Dan Riesner (a partir de uma história de Jo Heims) *Fotografia:* Bruce Surtees (Technicolor) *Edição:* Carl Pingitore *Música:* Dee Barton *Direção Artística:* Alexander Golitzen *Pinturas:* Don Heitkotter *Duração:* 102 min. (cortado para 95 min.)

Elenco: Clint Eastwood (Dave Garland), Jessica Walter (Evelyn Draper), Donna Mills (Tobie Williams), John Larch (Sgt. McCallum), Jack Ging (Frank Dewan), Clarice Taylor (Bird), Don Siegel (Murphy, o Bartender), Irene Hervey (Madge Brenner)

Em *Perversa Paixão*, a paisagem já funciona como um *leitmotiv*, estabelecendo aqui um jogo de afeto e obsessão com os personagens.

Rodado inteiramente na cidade de Carmel²⁵, California, o filme pode ser visto como um modo de aproximação da paisagem que permanecerá ao longo de toda a filmografia de Eastwood. Claro está que em outras locações e diferentes narrativas, os espaços e tempos

²⁴ In: Kapsis and Coblenz (Eds.), *Op. Cit.*, p. 63.

²⁵ Eastwood: “*One day I was down there, and it is a real beautiful day, the fog bank was moving back, and I was wandering around and thought, you know, if I ever had a buck I'd sure like to live here.*” In: Richard Schickel, *Op. Cit.*, p. 56.

paisagísticos obedecerão a diferentes exigências. Aquilo que antes se chamou de *estilo flutuante*. Mas as tomadas panorâmicas da paisagem – urbana e/ou 'natural' – em *travellings* aéreos de aproximação e afastamento, trilha de *jazz*, a pintura como elemento atrelado a trama e outros efeitos estéticos permanecerão ao longo de toda a filmografia, com modulações e escolhas que variam com os gêneros e as narrativas.

A fotografia assume uma alternância entre luminosidade e obscuridade que modela a paisagem, conforme as situações de obsessão e idílio se apresentam no filme. Esse recurso também vem atravessando toda a obra do cineasta, embora haja diferentes registros fotográficos e fotógrafos.

Já numa entrevista de 1976/77, Richard Thompson e Tim Hunter observam que

*“Play Misty for Me (1971), Eastwood’s first film as director, shows a remarkable sense of place, an eye for interesting interior design – especially modern – and an ability to fix characters through visual description of an environment. His talent for tailoring landscape to fit a film’s mood and theme is unsurpassed among recent American directors. (...)”*²⁶

A despeito do exagerado *não excedido por outros diretores recentes*²⁷, essa habilidade de moldar a paisagem aos temas e personagens tornou-se uma referência na obra do cineasta. Os espaços de locação são orquestrados com os personagens, ou deles como que se desprendem. A paisagem se dá, na maior parte das vezes, *com os personagens*. Em alguns momentos, ela incide como efeito poético, quase independente das diferentes narrativas.

Aqui, os espaços abertos descomprimem a narrativa. O oceano, a praia, a encosta e a floresta deslocam os jogos afetivos.

A relação com os espaços internos é também marcante, em que as casas de Dave e de Tobie desempenham um papel preponderante: elas se inserem como lugares abertos, campo de forças internas e externas. Os espaços modernos, os objetos de arte e a ‘organicidade’ com a paisagem fazem delas como que um entreposto, lugares que conecta os outros espaços da trama através das intimidades. Essa relação de conexão reaparecerá em *Breezy* e *Pontes de Madison*, que trabalham o tema do afeto romântico, mas sem o contraponto obsessivo.

26 In: Kapsis and Coblenz (Eds.), *Op. Cit.*, p. 45.

27 Colaboradores de Eastwood, como Michael Cimino ou os diretores William Friedkin e Steven Spielberg, entre outros, podem ser referidos, para só ficar em alguns do mesmo período da entrevista.

Também, na utilização em todos os filmes – com maior ou menor intensidade – de uma poética de espaços de passagem sob os diferentes afetos, motivos interpolares que remetem as locações aos sentidos sugeridos pelas diferentes tramas.

Os aspectos hitchcockianos são explícitos, com claras referências a *Psicose* (*Psycho*, 1960) na maneira como os climas obsessivos de Evelyn são construídos. Também em referências a *Os Pássaros* (*The Birds*, 1953), como na tomada em que Dave encontra Evelyn com os pulsos cortados. *Zooms* e *closes* dos olhos dos personagens carregam, também, os climas, com referências aos dispositivos de Sergio Leone na *trilogia dos dólares*.

A presença de Edgar Allan Poe sob a leitura e referência ao poema *Annabel Lee*, assim como sob um corvo em tomada breve, enfatizam uma constante inserção do terror em chave discreta em grande parte da obra do diretor. Evocações fantasmáticas de *O Estranho que nós Amamos*, que vimos antes. Bem como a poesia e a literatura entremeando-se às diferentes tramas.

O simbolismo sobre a pintura – retrato de Dave feito por Tobie – também abre e fecha a trama. Ao início, visto por Dave através da vidraça da casa de Tobie e, depois, com sua destruição por Evelyn na mesma casa, dirigindo todo o suspense final e tornando-se sua própria encenação: os cortes na pintura e as derrapagens com o ronco do motor do carro se fundem na montagem, criando uma sobreposição de tempos e ansiedades.



As pinturas de Tobie também relembram as paisagens da praia e dos afetos, sob os ataques de Evelyn a Dave nas sequências finais.

A canção “*The First Time I Ever See Your Face*”, de Roberta Flack, modela um dos principais espaços paisagísticos, em que surge um idílio romântico entre Dave e Tobie: referem espaços edênicos ou de refúgio, que reaparecerão em muitas obras do cineasta e que serão retomados na segunda parte da Tese. Os tons jazzísticos orquestram também os espaços, bem como as filmagens do *Monterey Festival* criam uma ambiência quase

deslocada da narrativa. Funcionando mesmo como um pequeno documentário dentro do filme, a par da própria cidade e da paisagem de Carmel.

A partir do momento em que Dave trava conhecimento com Evelyn, as fusões de imagens passam a integrar o filme, como em *O Estranho que Nós Amamos*. Elas se sobrepõem à paisagem e aos personagens, mas o 'entranhamento' se torna alternante entre obsessivo e lírico. Tanto no sentido da trama e dos elementos psicóticos de afeto de Evelyn, como por uma cadência e ritmo que essas paisagens afetivas assumem. Ao mesmo tempo, elas funcionam como *raccords* de tempo e ligação com os diferentes segmentos do filme.



No primeiro encontro, a seqüência em que Dave e Evelyn transam funde-se com o dia amanhecendo sob o mar em tomada de panorâmica. Sons externos dos beijos e dos lençóis e depois das ondas sob o mar. A câmera recua até as proximidades da praia, com árvores à esquerda em primeiro plano. (Todos os filmes da década de 70 e, mesmo depois, mostram o ator e ou/outras em relacionamentos sexuais, filmados sob a intimidade do quarto ou outros ambientes fechados).



Nesse instante, as imagens são tênues e a condição obsessiva que o relacionamento entre os dois assumirá não fica evidenciada na paisagem.

Mas quando eles transam pela segunda vez, como motivo oposto e simétrico, o mar surge num registro mais obscuro como eclipse de tempo.

As cenas com uma gaivota funcionam como um preâmbulo, já que a trama começa aí a apresentar os aspectos obsessivos da personalidade de Evelyn. Como uma breve tomada de um redemoinho, os aspectos marítimos surgem como indícios da paisagem sob a narrativa.

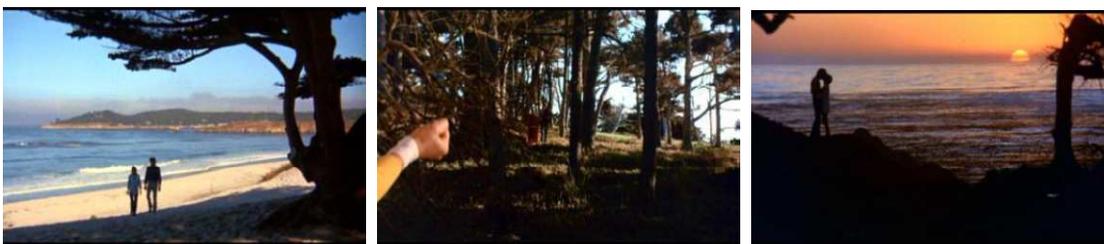


Após o reencontro com Tobie, a paisagem sugere sua primeira condição de idílio, que permanecerá como situação antagonista à paisagem como uma ameaça sob a presença de Evelyn. Essas oposições marcam muito da relação da paisagem com a narrativa.

Os recuos e aproximações da paisagem permitem ler as oposições – ameaça velada e ameaça real – como uma forma de composição.

A paisagem situa e ao, mesmo tempo, fornece toda a carga narrativa. Ou ela opera em enquadramentos mais abertos, ou se apresenta em espaços mais fechados, como se a aproximação do perigo se tornasse cada vez mais imediato.

Os espaços da praia, do mar e da floresta são cadenciados de tal forma ao longo do filme, que a sua expansão em diferentes imagens e diferentes tomadas de um mesmo espaço de locação criam uma ligação entre elas, por entre os afetos.



As simetrias se fecham sob o espaço da casa de Tobie e da praia: Dave a liberta e é esfaqueado por Evelyn, para em seguida arremessá-la sob o parapeito, remetendo ao início com sua aparição sob a mesma casa.

As rochas que sepultam o corpo de Evelyn são como que o oposto das paisagens da floresta ou do mar sob Tobie. Todos os elementos carregados da paisagem sob a presença de Evelyn como que também se fecham. Mas a aspereza final se resolve sob a os acordes do piano e cordas de *Misty*, distanciando as ameaças ao refúgio dos amantes. Mas, também, ecoando a presença de Evelyn.

A primeira simetria de Eastwood com a paisagem se concatena entre esse início com o dia e o final com a noite. Alternâncias de claridade e obscuridade simbólicas.

Quer os espaços não sejam os mesmos ou até não se realizem a partir da paisagem, há uma escolha deliberada por empregar essas justaposições.

O ESTRANHO SEM NOME (HIGHS PLAIN DRIFTER, 1973)

Sinopse: Cavaleiro/pistoleiro (Eastwood) chega a uma cidade a beira de um lago e mata três mercenários. Os cidadãos locais lhe dão todas as regalias como recompensa e ele remodela a cidade a seu bel prazer, para defendê-los de três ex-prisioneiros que voltam para um acerto de contas. Os cidadãos escondem um crime – do xerife Jin Duncan – e o estranho pistoleiro realiza sua justiça sobre a cidade, como um anjo vingador, a pretexto de defendê-los.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Universal/Malpas; Robert Daley, Jennings Lang
Roteiro: Ernest Tidyman (a partir de estória de Dean Riesner) *Fotografia:* Bruce Surtees (Technicolor/Panavision) *Edição:* Ferris Webster *Música:* Dee Barton *Direção Artística:* Henry Bumstead *Duração:* 105 min.

Elenco: Clint Eastwood (O Estranho), Verna Bloom (Sarah Belding), Mariana Hill (Calie Travers), Mitchell Ryan (Dave Drake), Billy Curtis (Mordecai), Geoffrey Lewis (Stacey Bridges), Scott Walker (Bill Borders), Walter Barnes (xerife Sam Shaw), Paul Brinegar (Lutie Naylor)

“For his second directorial effort, Eastwood had an entire small town built to order on the Banks of Lake Momo in northern California. Since the set was to burn at the end, the

story was shot in chronological order to editing take place at the same time. The project wrapped up in six weeks. Once again Eastwood made use of a video camera on the set to monitor his work. (...).”²⁸

Se o mar domina indiretamente *Perversa Paixão*, a água parece constituir um motivo que retorna sob a forma desse estranho lago salinizado no meio do deserto. O mar retornará novamente em *Breezy*, como se uma ‘trilogia da água’ pudesse ser vista nos três primeiros filmes do diretor.

Não por acaso, quando o personagem entra na cidade de Lago, ouvem-se gaiotas as fundo, quase como uma lembrança da paisagem de Carmel do primeiro filme. E em *Breezy*, os personagens vão ao cinema assistir a *O Cavaleiro Sem Nome*, com as locações costeiras e o mar também dominando a narrativa. No primeiro *Dirty Harry*, realizado na mesma época, numa sequência de perseguição aparece um cinema onde está sendo exibido *Perversa Paixão*.

Há um modo quase espectral, com a trilha de estranhamento e os planos, ao longo do filme, que faz com que a cidade e o lago fiquem quase como se deslocados no tempo e no espaço.

Esses modos, porém, obedecem a um rigoroso ‘naturalismo’.

Richard Thompsom e Tim Hunter observam essas conexões fantasmáticas, literárias e bíblicas com que o filme ‘estiliza’ a narrativa e os espaços:

“(...) This is Eastwood’s best revenge picture, and the skillful thing about it is that we never really know why he’s taking revenge, even after the picture’s over. The people in the town are so corrupt, though – worthy of Brecht e Veill’s Mahagonny – that one can take special pleasure watching Eastwood get most of them killed. The overtones of Sodom and Gomorra are deliberate, as is the devil quality of Eastwood’s anti-hero – not to mention the film’s homage to Japanese ghost revenge melodramas.

The contrast of dark brown interiors and blinding white light exteriors added to the strikingly different look of the town, gives High Plains Drifter a stylized visual originality

²⁸ François Guérif, *Op. Cit.*, p. 94. A construção de cidades cenográficas aparecerá em todos os *westerns* dirigidos por Eastwood. Paul Brinegar, de *Rawhide*, volta aqui a contracenar com ele.

that goes beyond the expressionistic CinemaScope shots influenced by Sergio Leone and Don Siegel. (...).”²⁹

No entanto, apesar de nunca revelado para o espectador, a narrativa deixa fortes indícios de que o cavaleiro/pistoleiro pode ser o irmão do xerife Jim Duncan, assassinado por três mercenários com o conluio dos cidadãos de Lago. Somente Sarah Belding e o anão Mordecai se recusaram a compactuar com o assassinato.

Os contrastes de luz entre interiores e exteriores marcam uma opção ‘naturalista’ do diretor e estão presentes em quase todos os seus filmes, como se vê ao longo da filmografia. À época da entrevista, *Josey Wales – o fora da lei* adensa essa opção: ela aparecerá nos quatro *westerns* dirigidos por Eastwood, em que os tons marrons da fotografia compõem muito desses efeitos com ambientes internos. É oportuno notar, como salienta Jorge Coli, que os procedimentos de pintar de vermelho toda a cidade e depois queimá-la obedecem a estratégias típicas de um artista plástico (como um *happening*). Isso reforça a opção fotográfica e pictórica, pois a pintura se adere ao corpo das narrativas, direta ou indiretamente.

Em *O Estranho Sem Nome*, há panorâmicas muito amplas com o retorno/aproximação dos mercenários à cidade de Lago que evocam os modos de *cinemascope* citados. Também nas tomadas da cidade ou do cavaleiro sob a paisagem, em diferentes momentos ao longo do filme. ‘Expressionista’ é um termo vago que não ‘define’ nem as tomadas/cinema de Leone e muito menos o de Siegel. Talvez se possa chamar de ‘expressionista’, em Leone, a mixagem de som, com exageros e ‘irrealidades’ nos socos, tapas e outros sons externos, que não obedecem a formas ‘naturalistas’ e constituem uma estética a parte, tida como *western spaghetti*.

Mas, juntamente com as referências bíblicas e de Brecht e Weill, há algo que nos traz como que uma versão ‘demoníaca’ do filme de George Pal, *As Sete Faces do Dr. Lao* (*Seven Faces of Dr. Lao*, 1964), que é, seguramente, mais ‘expressionista’. Se o filme de Pal se vale dos elementos fantásticos e dos efeitos especiais, levando a uma redenção dos cidadãos e seus afetos, Eastwood opera uma fantasmagoria dentro do ‘real’ que devolve os cidadãos à

²⁹ In: Kapsis and Coblenz (Eds.), *Op. Cit.*, pp. 48, 49.

consciência de seu crime. Utiliza o sonho e a recordação como modos dessas aparições se materializarem no ‘real’, como antes o fizera com Siegel em *O Estranho que Nós Amamos*³⁰.



Sob a imagem do estranho e de Mordecai, fusões e *flashbacks* aproximam em dois momentos do filme essa consciência.

Mas o estranhamento, no caso do pistoleiro, faz com que o sonho dê ao espectador uma ambivalência: não se sabe se o personagem é o fantasma do xerife morto, ou se o próprio estranho presenciou os eventos que os cidadãos de Lago tentam esconder. Como um espectro que pairasse sob os eventos.

Quando Mordecai – transformado em xerife pelo estranho – é ameaçado pelos cidadãos, se refugia no mesmo lugar de onde presenciou o crime. Novamente há utilização de fusões, mas elas não se encaixam como no rosto do estranho. Mas, sim, corporificam a consciência de Mordecai e a recusa de Sarah de participarem do assassinato.

³⁰ Em *O Homem com a Morte nos Olhos* (*Welcome to Hard Times*, dir. Burt Kennedy, 1967) a cidade é queimada e há uma utilização da paisagem que também trazem referências para o modo com Eastwood constrói seu *western*. Uma referência mais direta e impactante pode ser tomada por *Django, O Bastardo* (*Django, Il Bastardo*, 1969), variação do filme de Sergio Corbucci dirigida por Sergio Garrone. Os aspectos fantasmáticos do filme e, às vezes, do puro terror evocam muitas formas aproveitadas por Eastwood. Uma bela citação e homenagem podem ser vistas na abertura de *O Nevoeiro* (*The Mist*, 2007), de Frank Darabont: o personagem principal pinta uma imagem do *Pistoleiro sem Nome*, que, simbolicamente, é destruída por uma árvore assustadora (referência a *Poltergeist*, 1982, de Steven Spielberg).



Em ambas as sequências, tomadas dos cidadãos e de seu conluio e covardia para com a morte do xerife se repetem, embora na recordação de Mordecai ela ofereça novas informações e alguns ângulos diferentes de filmagem. Em ambos – sonho e recordação – o xerife amaldiçoa a cidade.

Entradas, saídas e aproximação – dentro e fora da cidade – marcam a narrativa de *O Estranho sem Nome*.

Inicialmente, o pistoleiro mata três mercenários que haviam permanecido na cidade, viola uma mulher e, quase a maneira de *Yojimbo* (Akira Kurosawa), tem seus serviços requisitados pelos cidadãos de Lago. Temerários da volta dos três assassinos do xerife Jim Duncan, estes lhe concedem plenos poderes sobre Lago.

Essa opção faz o estranho remodelar a cidade e seus hábitos aos seus propósitos. Um humor soturno e, também, desviante da hipocrisia dos cidadãos de Lago, faz os párias – índios, mexicanos e o anão – assumirem uma condição de igualdade improvável. Nos *westerns* que se seguirão, em *Josey Wales* essa condição será levada ainda mais adiante, com a tolerância e a possibilidade de convivência. Em *O Cavaleiro Solitário*, como reparação e defesa dos mineradores e em *Os Imperdoáveis*, no conflito que se dá na narrativa com as prostitutas e a morte do parceiro negro.



Isso também evidencia os contrastes com os cidadãos e sua aparente ordem. Até a tentativa de assassinato do estranho por alguns dos moradores. O padre, o xerife, o barbeiro, a mulher promíscua, entre outros, são todos seres condenados por esse passado de convivência.

Entre a remodelagem e o confronto final, os assassinos do xerife se aproximam da cidade, sempre em panorâmicas amplas e algumas vezes, sob o estranhamento da mesma trilha de abertura. Pois, também eles, funcionam como ‘anjos vingadores’ e sua aproximação vem num crescendo, até o primeiro confronto com o estranho, que os atrai para a cidade e a deixa indefesa. Essa atração, utilizando dinamite, traz claras referências a Sergio Leone.



O modo como a cidade deve ser protegida ou o modo como deve ser remodelada, faz também as amplitudes da paisagem se comunicarem simbolicamente.

Quando os cidadãos se posicionam para testar suas defesas contra a vinda dos três mercenários, os planos alternam entre tomadas de plano médio e movimentos circulares em câmera subjetiva do estranho, com contracâmpo em planos gerais dos telhados da cidade.

Quando o estranho manda os cidadãos pintarem a cidade de vermelho, as mesmas defesas são testadas, mas agora o movimento de câmera obedece a planos horizontalizados, em que os planos médios alternam com as tomadas em *plongée*.

O estranho abandona a cidade à sua própria sorte e os recuos e aproximações revelam o lago e uma tempestade que se aproxima. O padre e a igreja simbolicamente acentuam essa condenação – fechando a janela – com a tempestade iminente e o estranho partindo em panorâmica de profundidade de campo ao final do plano sequência. Mas é sobre o fogo – e não a água – que o confronto final se dará.



Em *Josey Wales*, o confronto final se dá sob uma cidade abandonada, ao meio da tarde, com sol. *O Cavaleiro Solitário* na cidade sob a neve caída e céu entre límpido e nublado. E, em *Os Imperdoáveis*, a cidade sob a chuva e a noite. As cidades e o entorno se estruturam em modos simbólicos nos *westerns* de Eastwood.

Pintar de vermelho e rebatizar a cidade de Lago de *Hell* (Inferno) parece funcionar num registro que evoca, indiretamente, o de Michelangelo Antonioni em *Il Deserto Rosso* (*O Deserto Vermelho*, 1964).

Lá, a paisagem era pintada no set (filmagem) de vermelho para simular os efeitos de esquizofrenia da personagem Giuliana (Monica Vitti), em uma das sequências do filme. A paisagem industrial e ‘natural’ evidenciavam seus estados psicológicos. Enquanto no *western* fantasmagórico de Eastwood, essa condição de paisagem e sentido se ‘materializam’ para o espectador. Cenário e simbologia.



Mas o ‘*happening*’ final da ‘cidade vermelha’ se dá sob a noite e o fogo, para que o pistoleiro nos apareça como um arcanjo vingador. A solução reaparece depois em *Impacto Fulminante*, num registro noturno em que a caracterização dos personagens obedece a motivos estéticos e simbólicos similares.

Essa solução, porém, está modulada pela ajuda do anão Mordecai, que atira num dos cidadãos corruptos e salva o Pistoleiro sem nome, o que reaparece em *Cavaleiro Solitário*, na qual um gigante desempenha a mesma função.

BREEZY (Idem, 1973)

Sinopse: Um rico consultor imobiliário e cinquentão (Frank/Holden) dá carona a uma jovem hippie (Breezy/Lenz). A despeito de suas diferenças de idade e valores, eles se apaixonam. Mas precisam conviver com as dificuldades e anseios que cercam o romance sob os preconceitos sociais da década de 70, assim como os receios internos de Frank.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Universal/Malpasco; Jennings Lang, Robert Daley
Roteiro: Jo Heims *Fotografia:* Frank Stanley (Technicolor) *Edição:* Ferris Webster *Música:* Michel Legrand *Direção Artística:* Alexander Golitzen *Duração:* 107 min.

Elenco: William Holden (Frank Harmon), Kay Lenz (Breezy), Roger C. Carmel (Bob Henderson), Marj Dusay (Betty Tobin), Joan Hotchkiss (Paula Harmon), Jamie Smith Jackson (Marcy), Shelley Morrison (Nancy), Dennis Olivieri (Bruno), Eugene Peterson (Charlie)

Se os afetos eram, até aqui, motivos entranhados e obsessivos que sedimentavam a paisagem em territórios alternantes de idílio e obscuridade, em *Breezy (Idem, 1973)* eles

passam a ser o de uma *claridade*. O idílio assume a principal condição afetiva dos personagens e da própria paisagem, nesse encontro entre uma adolescente e um homem mais velho.³¹

Noël Simsolo assim o refere:

“*Breezy n’est un mélodrame ni un drame psychologique. Eastwood y filme les enthousiasmes, le désarroi, les silences et la confusion de ses personnages. Il n’opte jamais por un regard qui les julgerait. (...) Toute l’oeuvre approche du minimalisme. Sans doute, cette impression est-elle renforcée parce que c’est le premier film d’Eastwood dont l’hystérie est absence. La nature y est en osmose avec les personnages, comme l’indique le cadrage dans l’enregistrement d’une promenade du couple devant l’océan.*”³²

Esse passeio diante do oceano será retomado na segunda parte da Tese, mas a histeria que fica ausente marcou, a par da falta do próprio Eastwood no *cast*, o fracasso comercial do filme. *O Estranho que nós Amamos*, de Siegel, já havia se ressentido de problemas de distribuição com os estúdios Universal, tanto como de uma inversão de papel do próprio Eastwood, marcado na época pelos *westerns* de Sérgio Leone. Aqui, problemas de distribuição e censura o afastaram do grande público, assim como de uma visada crítica mais diligente. Em *As Pontes de Madison*, mais de 20 anos depois, o diretor retorna a esses afetos de ‘claridade’.

Mas aproximação a um minimalismo é um termo forçado que se adéqua mais a leituras condicionantes de estilo. Se há um ritmo de leveza em relação aos filmes anteriores, *Breezy* guarda também jogos de oposições e simetrias que não permitem terminologias definitivas. O detalhe hitchcockiano, com o próprio diretor figurando numa cena na costa marítima, é um motivo oposto a essa leitura. Seu figurino é muito próximo ao de Dave Garland e ‘lembra’ os tormentos afetivos do primeiro filme, em meio ao ‘minimalismo’ de sentimentos de *Breezy*. A tomada parte de um farol até chegar aos personagens e ecos de

³¹ O melodrama de Douglas Sirk, *Tudo que o Céu Permite* (*All That Heaven Allows*, 1955) é uma forte referência para o filme.

³² Noël Simsolo, *Clint Eastwood – Un Passeur à Hollywood*, pp. 62, 63.

Vertigo (*Um Corpo que Cai*, Dir. Alfred Hitchcock, 1958) podem ser evocados durante a sequência.



O segundo filme de Eastwood, *O Estranho Sem Nome*, é assistido pelo par romântico num cinema, como vimos antes. Além de a ‘osmose’ com a paisagem ser completa nos dois outros filmes, ‘históricos’, sem mencionar os que se seguem no estudo.

Filmado inteiramente em Los Angeles e seus arredores e agora com fotografia de Frank Stanley, *Breezy* possui locações muito parecidas com *Perversa Paixão*, mas em que a floresta cede espaço a luxuosos condomínios residenciais e ao parque.

Isso também faz com que a paisagem se dê mais *por entre* os personagens do que *com* eles. A osmose que Simsolo refere acontece no movimento em que a praia e o oceano vêm consolidar o romance de Frank Hermon e Breezy. Mas várias situações da trama têm, como mencionado acima, mais aspectos em que natureza e cidade se coadunam. Estas aparecem filmadas como um prolongamento da narrativa, mas estão como coadjuvantes em relação aos personagens. Também o recurso constante à utilização de vidraças, que sugerem deliberada, ou indiretamente, o enclausuramento interior de Frank e sua recusa ao envolvimento afetivo.



Entre o pedido de carona, ao início e o encontro com um cão ferido, ao longo do filme, aparecem outras tomadas em que esses espaços amplos dos arredores de Los Angeles são mostrados. O simbolismo de uma vida abastada e por entre as montanhas se deixa ler nos interstícios. Tanto em *Breezy* como em *Perversa Paixão*, esses espaços íntimos e de isolamento dos personagens compõem um modo significativo de aproximação da paisagem.

Não só por seus aspectos elitistas, mas pelas possibilidades em que o idílio pode acontecer longe das esferas públicas. A praia, em *Perversa Paixão*, só se deixa revelar ao início com outras pessoas, mas depois se torna também um refúgio privado.

Saem simetrias de início e final para o de uma oposição e continuidade (vide Paisagens Estilísticas). O filme abre com tomadas do interior de uma casa e fecha num parque, sob uma paisagem outonal, metáfora constante da narrativa.

No início, *Breezy* sai da casa e então atravessa vários espaços da cidade. Os créditos iniciais incidindo entre eles. A opção é idêntica ao de *Perversa Paixão*, com os personagens adentrando os espaços públicos e saindo dos espaços íntimos. O final sob o espaço público funciona assim como aceitação social e desfecho. Embora os figurantes sejam os amigos hippies de *Breezy*, que encetam a liberdade do romance, que se lê sob as folhas que caem e a aceitação do tempo.

Nova canção – *Breezy's Song* – modela os espaços e tempos, sob a direção de Michel Legrand. Interpretada por Shelby Flint, a melodia situa para o espectador toda a carga emotiva da personagem e da própria narrativa. Quase como uma futuração do que se dará na trama, assim como pinceladas que apresentam o desenraizamento de *Breezy*. Esse desenraizamento se dá sob sua condição *hippie*. Ela é tratada ao longo de todo o filme como um contraponto ao cinismo e desencanto de Frank, também ele um desenraizado. Mas isso não fornece uma situação sociologizante e, sim, algo que se passa de forma sutil e permite as confusões e silêncios que Simsolo aponta. Como ele bem observa, sem um olhar a julgá-los.

A imagem de uma América como embate de gerações se dá sem relevos acidentados, por assim dizer. Elas somente podem ser lidas nas entrelinhas da narrativa, em que algumas situações as demarcam: o molestar que dá carona a *Breezy*, o colega de emprego de Frank que fala de uma era da feiúra, o amigo que questiona um romance entre mulheres jovens e homens maduros.

Novamente, a canção funciona como um *leitmotiv*, mas que agora encerra um idílio de claridade. As tensões narrativas não marcam a obsessão ou os jogos de humor negro, mas os entreatos em que as oposições dos personagens permitem mesmo o seu romance. Um lirismo que remete aos ideais da geração *flower power* entremeia a canção, além dessa forma em que a natureza passa a ser uma certa extensão da personagem. Um jogo de oposições e situações de afeto.

A primeira oposição já é o modo como os personagens aparecem: Breezy se despede de Bruno e procura carona, enquanto Frank se despede de uma amante e amassa um papel com seu número de telefone.

Nessas aberturas, duas sequências estabelecem as paisagens do condomínio e tornam-se referência constante no filme.

A casa, por sua vez, funciona como oposição e, ao mesmo tempo, símbolo de poder em relação à Breezy e seu modo de vida despojado. Mas ela também os aproxima. Como se esses espaços elegantes e, também, de refúgio, não se tornassem opressivos. Mas, sim, que eles aguardassem um relacionamento distanciado do cinismo e apatia de Frank.

O primeiro encontro íntimo entre eles, em plano geral, é uma das poucas em que a casa aparece em tomada frontal. Quando ela entra na casa pela primeira vez, os vidros e a cena noturna enquadram o ambiente de um modo acolhedor. Mas há um curioso detalhe: a trilha do rádio (ligado por Breezy) fica em surdina quando dessa tomada. Como se a câmera os vigiasse e sugerisse um olhar externo.

Quando eles se conhecem ‘acidentalmente’ e seguem a estrada, os diálogos opõem as suas diferenças. O filme guarda mesmo alguns aspectos de *road movie*, dadas as diversas situações em que o carro é um personagem que atravessa fortemente a narrativa. As caronas e os deslocamentos dos personagens são seu mote.

Os espaços tendem a uma neutralidade quase objetiva, ficando os afetos como elementos que se tangenciam na paisagem. Mas em alguns momentos, Eastwood recorre às fusões com a paisagem como em *Perversa Paixão*, com o mesmo recurso de eclipse de tempo e, simultaneamente, entranhamento das paisagens e dos personagens.



Não há ameaças em *Breezy* e as paisagens marítimas, da praça ou da cidade são um refluxo de situações tácitas.

Seus deslocamentos formulam quase um melodrama pelos andamentos da trilha de Michel Legrand. Mas esses deslocamentos se desprendem de tal forma na montagem e na narrativa, que os aspectos íntimos seguem uma lógica afetiva de transitoriedades pelos espaços.

ESCALADO PARA MORRER (THE EIGER SANCTION, 1975)

Sinopse: Jonathan Hemlock (Eastwood) é um ex agente secreto e professor de história da arte. Chantageado por Dragon (Bruehl), líder da C2, volta para excutar duas últimas sanções (execuções) em troca de um precioso Pissaro e, depois, para vingar um amigo. A última sanção se dá na montanha Eiger (Alpes suíços) e Hemlock precisa descobrir quem é o agente inimigo entre os alpinistas, tentando sobreviver à difícil escalada.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Universal/Malpasso; Robert Daley, Jennings Lang, Richard D. Zanuck, David Brown *Roteiro:* Hal Dresner, Warren B. Murphy, Rod Whitaker (baseado no romance de Trevanian) *Fotografia:* Frank Stanley (Technicolor/Panavision) *Edição:* Ferris Webster *Música:* John Williams *Direção Artística:* George Webb (EUA), Aurelio Crugnola (SUI) *Duração:* 125 min.

Elenco: Clint Eastwood (Jonathan Hemlock), George Kennedy (Ben Bowman), Vonetta McGee (Jemima Brown), Jack Cassidy (Miles Mellough), Heidi Bruehl (Dragon), Thayer David (Freytag), Michael Grimm (Meyer), Jean-Pierre Bernard (Montaigne), Brenda Venus (George), Gregory Walcott (Pope)

Última produção realizada com os estúdios Universal³³, *Escalado para Morrer* constitui-se num dos filmes mais inclassificáveis dirigidos por Eastwood. Entre o filme de espionagem e o de montanhismo, com leves toques de *road movie* e mesmo de *western*, a trama se desenvolve de modo cumulativo.

Do ponto de vista da paisagem, no entanto, é um admirável mosaico de locações e *mise en scène*, passando pelos ambientes urbanos de Zurique, o deserto com o Monument Valley e uma estação climática de alpinismo e/ou *resort*, assim como a Montanha Eiger e seus arredores, nos Alpes suíços. Essa polifonia, a par de situações com a pintura, desacreditam muitas afirmações críticas sobre suas fragilidades narrativas e diegéticas, a meu ver.

*Relato sin fluidez ni funcionalidad narrativa*³⁴, nas palavras de Quim Casas, a trama, porém, aponta para diversas situações irônicas e reforça a pintura como incidência e alternância com as cenas de ação.

Jonathan Hemlock possui uma bela coleção de arte, com ênfase na chamada Escola Francesa: Soutine, Clay, Matisse, Picasso, entre outros.

A busca por um valioso Pissarro e a situação como professor de História da Arte permitem ao cineasta, mais uma vez, introduzir a pintura como elemento que distende a trama.

Se essas incidências não se resolvem num plano narrativo, não deixam de criar curiosas arestas: a culminância é a crítica de um livro de arte durante um vôo, após a primeira execução, que é tratado por Hemlock como *porcaria e obscurecido por um estilo intricado* (“*involved style*”).³⁵

³³ Somente em *A Troca* (*Changelling*, 2008), o diretor voltará a trabalhar com o estúdio, que distribuirá o filme.

³⁴ Quim Casas, *Op. cit.*, p. 98.

³⁵ Simsolo: “(...) *Une manière d’exprimer son refus du’n cinéma formaté à l’esbroufe pour séduire une critique élitare.*” *Op. cit.*, p. 78.



Obviamente, essa condição também permite nuançar o personagem, que é um mercenário a serviço de uma organização que trabalha para o governo. Mas ao longo do filme, várias incidências mostram seu desencanto com essa situação: a organização é liderada por um ex-nazista e Hemlock somente aceita a segunda sanção para vingar seu amigo Henri Bac; a Jemima (agente de Dragon) mostra que ambos os lados apenas usam a retaliação e eles não passam de peças descartáveis nessa engrenagem política da, então, Guerra Fria.

Mas o próprio diretor sempre reforçou os aspectos de montanhismo e suas dificuldades técnicas e logísticas, em detrimento das soluções audiovisuais:

*“There were, in fact, three stories in one and it was a very difficult picture to make. A good thing our gadgets were limited in number; we were running the risk of heading in the direction of the James Bond movies. And especially the mountaineering sequences posed enormous problems. We had to shoot with two crews, one crew of technicians and one crew of mountain climbers. (...) On the seventh day of filming, we lost one of our mountaineers, and, believe me, I asked myself repeatedly if it was worth it.”*³⁶

A estrutura sem 'fluidez' observa as situações como um mosaico que concatena as 'três histórias', fechando-as sob a paisagem: ao assassinato de Henri Bac em Zurique, na Suíça, a narrativa torna ao final ao mesmo país para a última sanção, mas agora na montanha Eiger. As estruturas de simetria permanecem.

A sucessão entre os espaços urbanos e/ou públicos com espaços amplos e selvagens permitem intervalos curiosos: a escalada ao Totem Pole, no deserto do Monument Valley, um éden erotizado sob o treinamento com a guia George e algumas tomadas fantasmáticas da montanha Eiger sob o pôr do sol, ou quando os alpinistas são surpreendidos por uma tempestade de gelo. Há também várias tomadas com planos 'abstratificados' das formações

³⁶ Kapsis and Coblenz (Eds.), *Op. Cit.*, p.102.

rochosas e da paisagem, tanto na sequência no Monument Valley, como na escalada a montanha Eiger.

Os planos e a montagem distanciam e enquadram os personagens numa moldura de composições com esses espaços: máscaras, recortes e disposições com os personagens ou com detalhes da paisagem. O limite entre os elementos actanciais e poéticos deixa-se ler nessas porosidades, mas a atenção a 'funcionalidade' só permite ver e ouvir o gênero montanhismo ou pequenas referências ao *western*, não a própria paisagem e seus respiros por entre a trama.



As sequências com Dragon têm algo de *Dr. Mabuse (Dr. Mabuse, der Spieler – ein Bild der Zeit, 1922)*, de Fritz Lang e enveredam pelo gênero fantástico, enquanto a do acerto de contas com Milles Melough no deserto remete a uma solução empregada por Siegel em *Meu Nome é Coogan (Coogan's Bluff, 1968)*: o jipe dirigido por Hemlock faz uma curva abrupta e joga poeira sob seus perseguidores, em tomada panorâmica de grua em conjunto, em idêntico registro ao de Siegel. Essas conotações ambivalentes guardam mesmo muito do figurino individualista de Coogan, que Hemlock desempenha numa mesma chave contra e a favor do sistema.

JOSEY WALES – O FORA DA LEI (JOSEY WALES, 1976)

Sinopse: Pacato lavrador (Wales/Eastwood) tem sua família assassinada pelos *Red Legs*, durante a Guerra Civil Americana. Ele se junta aos guerrilheiros sulistas que os combatem, tornando-se um temido pistoleiro. Mas tem sua cabeça colocada a prêmio com o fim da guerra e o massacre de seu grupo pelas forças da União, traídos por Fletcher (Vernon). Fugindo de caçadores de recompensa, de Fletcher e dos *Red Legs*, vai se juntando a índios, um cão e peregrinos que atravessam seu caminho. Segue com esses párias para o Texas, mas os fantasmas da família assassinada também o perseguem. Ele precisa, então, se confrontar com o chefe dos *Red Legs*, Terril (McKinney) e com seu passado.

Diretor: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpasos; Robert Daley, Jim Fargo, John G. Wilson *Roteiro:* Philip Kaufman, Sonia Chernus (a partir do romance *Gone to Texas*, de Forrest Carter) *Fotografia:* Bruce Surtees (DeLuxe/Panavision) *Edição:* Ferris Webster *Música:* Jerry Fielding *Supervisão Artística:* Tambi Larsen *Duração:* 135 min.

Elenco: Clint Eastwood (Josey Wales), Chefe Dan George (Lone Watie), Sondra Locke (Laura Lee), Bill McKinney (Terril), John Vernon (Fletcher), Paula Truedel (Vovó Sarah), Sam Bottoms (Jamie), Geraldine Keams (Little Moonlight)

Em *Josey Wales* há um motivo inicial e final que permanece como um modo de viagem ou saga, numa deriva por paisagens, situações e personagens que se movem para um lugar de refúgio. Embora, ao final, muitos autores vejam as cenas como um retorno ao rancho idílico com a nova ‘família’, as imagens e sons deixam em suspenso o destino para onde Wales se dirige.

A violação e selvageria que se abatem sob o fazendeiro e sua família, contrapõe seus movimentos em uma paisagem idílica em planos de conjunto, mais fechados, no início do filme. A luz tênue que banha a seqüência, ao início e meio, se despedaça em movimentos vertiginosos de câmera, com as chamas e a violência dos *red legs*.

Assim, esse modo de viagem se desenvolve na montagem de maneira alternante: idílio e conflito/ação, entremeados por *flashbacks* que retomam o conflito inicial (assassinato da família de Wales) e se distendem até o final do filme.

Os *flashbacks* (memórias/lembranças) são quase uma forma de deriva por entre os diferentes espaços e tempos da narrativa.

“Josey Wales avanza en línea recta, como lo hace la película pese a sus muchas paradas en el recodo del camino, un poco al estilo de los westerns itinerantes de Anthony Mann, encontrando a su paso los argumentos suficientes para seguir siendo como es. Pese a austeridade de su semblante, Eastwood hace acopio de motivos trágicos em esta película que se aparta gradualmente de las constantes de sus otras aportaciones al western. Las razones del personaje, la ductilidad estilística que puede pasar de una contemplación paisajística tradicional a la utilización de la cámara en mano para evaluar de manera más directa y realista – en conexión con la lectura contemporánea que Eastwood quería darle ao film – las secuencias de violencia física, y el propio carácter deslizante del relato, lejos del espacio sedentario, marcan diferencias considerables respecto a las películas de Leone, frente a Cometieron dos errores o Infierno de cobardes.”³⁷

Não obstante o apuro de observação dessas condições estilísticas e de narrativa, *A Marca da Força* (vide Paisagens Estilísticas) possui um momento de idílio durante a trama que Eastwood retoma, indiretamente, aqui e em *Os Imperdoáveis*. O *western* anterior do diretor, *O Estranho sem Nome*, como vimos, possui um movimento de entradas e saídas e a utilização dos sonhos/*flashbacks*. Portanto, se há uma modificação em relação ao personagem do *Cavaleiro sem nome* e a visão pacifista do filme, estruturas de montagem e narrativa não tornam os filmes ‘*tan lejos*’ assim.

A saga descrita no filme foi também a da sua produção.

Eastwood realiza seu primeiro longametragem com os estúdios Warner Bros. e contrata Philip Kaufman para dirigi-lo. Mas após os inícios da filmagem, a forma de abordagem do diretor o desagrada e ele o despede.

“(...) He did marvelous work on the script. It was just a matter of how the shooting was going down, so I just took it over and re-shot stuff. I hated it; it was the worst moment of my life. I’ve never fired anybody. (...). I’d seen his first two films (The Great Northfield,

³⁷ Quim Casas, *Op. Cit.*, p. 101.

Minnesota Raid and The White Dawn) *and thought he'd be terrific directing Josey; but it was larger, less documentary, and more episodic, a very difficult film for a person who's done a lot of films, much less a few. It was my fault: I should have prepared and done it myself, but after Eiger, I was kind of weak, mentally, and wanted to get somebody else to do it. Then, as I got into it, I began to visualize differently.*"³⁸

Essa visualização e abordagem se resolvem não somente nas claras referências em *off* sobre a Guerra do Vietnã, mas nas alternâncias entre luzes e sombras que o diretor já havia imprimido no *western* anterior.

As disposições entre ambientes internos e externos possuem uma gama de marrons e obscuridades (nos primeiros) que se contrapõem, ou se repetem, nos efeitos de luminosidade das paisagens.

O 'naturalismo' de Eastwood, desenvolvido ao longo de toda a sua filmografia, permite que essa vasta geografia que Josey Wales atravessa se modular em paisagens que vão do deserto à floresta, de cidades habitadas a uma cidade abandonada, da chuva às tomadas noturnas, entre tantas outras.



³⁸ In: Kapsis and Coblenz (Eds.), *Op. Cit.*, p. 56.

Ao final, a perseguição a Terril e o confronto sob a cidade abandonada estruturam-se com a estrada e a paisagem.³⁹

ROTA SUICIDA (THE GAUNTLET, 1977)

Sinopse: Detetive desacreditado (Shockley/Eastwood) precisa conduzir prostituta e testemunha de um crime (Gus/Locke) para depor em Phoenix, Arizona. Passam a ser perseguidos pela máfia e a polícia, sob as ordens do chefe de polícia Brakelock, que a testemunha incrimina diretamente. A partir das sucessivas tentativas de assassiná-los, Schocley se dá conta do complô e rouba um ônibus com Gus, por quem se afeiçoa. Partem numa viagem suicida para tentar furar o cerco policial até a delegacia de Phoenix e desmacarar Brakelock.

Diretor: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpaso; Robert Daley, Fritz Manes
Roteiro: Michael Butler, Dennis Shryack *Fotografia:* Rexford Metz (DeLuxe/Panavision)
Edição: Ferris Webster, Joel Cox *Música:* Jerry Fielding *Direção Artística:* Allen E. Smith
Cartaz do filme: Frank Frazetta *Duração:* 108 min.

Elenco: Clint Eastwood (Ben Shockley), Sondra Locke (Augustine 'Gus' Mally), Pat Hingle (Josephson), William Prince (Brakelock), Bill McKinney (Constable), Michael Cavanaugh (Feyderspiel)

O desencanto permanece como principal motivo narrativo, encontrando o detetive Ben Shockley saindo embriagado de um bar. O movimento de descenso da câmera obedece a essa eleição com que os detetives são trazidos pelas narrativas de Eastwood (vide *Impacto Fulminante/Dirty Harry*, adiante). A cidade é uma arena, um modo entre opressivo e divagante, mas, ao mesmo tempo, descompressor da tensão que se seguirá. A paisagem que a circunda aparecerá sob o motivo da viagem e o filme toma o formato de *road movie*.

³⁹ Há uma bela homenagem e 'recriação' do filme em *Seraphim Falls (À Procura da Vingança, 2009)*, dirigida por David Von Ancken. A estruturação de montagem, com os *flashbacks* incidentes e o itinerário dos personagens sob a paisagem, obedecem a estratégias claramente inspiradas em *Josey Wales*.

Mas algo de *Dirty Harry* permanece, com o personagem se deslocando para o departamento de polícia de Phoenix, possuindo um ar irônico durante todo o filme. Uma memória discreta, como lá, carrega o personagem: pequenas incidências aqui e ali dispõem o caráter de Shockley, como um Dirty Harry cansado que teve seus bons tempos e agora se embriaga para suportar o presente.

Veremos depois, em *Impacto Fulminante*, como o diretor desloca o personagem entre uma a outra cidade e a viagem surge brevemente na trama, a par de elementos recorrentes da série *Dirty Harry*.

A viagem, aqui, é a da provação e da recuperação da auto-estima. O personagem é um elo numa cadeia de corrupção que, a princípio, ignora. A prostituta, que ele deve levar de Las Vegas a Phoenix, o ajuda a desvendar esses mecanismos e lhe devolve um novo sentido de vida. O que se recobre tanto do afeto quanto do confronto com estruturas burocráticas viciadas. A ‘desconstrução’ do detetive é aparente, pois a luta contra esse sistema permanece.

Filmado após os três primeiros *Dirty Harry*, a visão do próprio Eastwood sobre o detetive ‘desconstrói’ a aparente inexorabilidade de Harry Callahan. Porém, isso é só aparente, pois a fragilidade de Harry está lá nos filmes da série. Mas seguramente, há uma oposição, pois o desencanto de Callahan ainda se apóia numa ética inflexível. A de Shockley se apresenta mais por suas escolhas forçadas, encobertas por uma aparente derrota moral quando o filme principia, mas que se fortalece, depois, na superação do auto-engano e pelo afeto com Gus.

“They run the gauntlet at the end. Their bus travels down through town and is just ripped to shreds. Hence the title.”⁴⁰

O detetive e a prostituta se tornam parte de uma aposta entre os policiais, em que sua escapatória ao cerco é dada como impossível.

Provar seu valor e escapar da perseguição, para levar Gus (Augustine) Mally para depor se torna uma provação interna e externa para Shockley.

Como observa o diretor:

⁴⁰ Clint Eastwood In: Kapsis and Coblenz (Eds.), *Op. Cit.*, p.61.

“Ben Shockley in Gauntlet is a guy who’s never had the big cases. Callahan’s had. The big case is happening to him right during the movie; (...). Shockley fumbles through a few situations that Callahan would have handled much slicker.”⁴¹

À medida que as sucessivas tentativas de matá-los e fechar o cerco se dão, há uma inflexão no momento em que Shockley resolve desconfiar de seus superiores.

Eles se escondem no ponto de encontro combinado com o chefe de polícia, Blakelock, a pedido de Augustine.



A seqüência, em tomadas externas noturnas, assume um tom sinistro, com o aparecimento dos veículos de polícia como uma procissão macabra, na chegada e na partida. A câmera assume como que o ponto de vista dos personagens, espreitando à distância essa chegada e partida com trilha de suspense.

A seqüência acompanha os carros até eles estacionarem e as luzes dos faróis irem apagando uma a uma. Um policial, que estava como refém de Shockley e Mally, não acredita no complô e se aproxima de carro, sendo alvejado por inúmeras balas. Ironicamente, quando os carros partem, a câmera mostra uma placa em primeiríssimo plano:

⁴¹ *Idem*, p. 59.



Antes, essas referências bíblicas já aparecem numa outra placa:



A casa de encontros de Augustine é completamente destruída pelo cerco policial durante a sequência com essa segunda placa.

As referências bíblicas dão um tom de humor negro, mas também distinguem ambos os personagens dos modos rudes com que se deparam ou que reproduzem no seu relacionamento. Há algo de iconoclasta, mas não declaradamente antireligião e, sim, laconismos que, com outras situações, permitem verificar sua transformação: seus modos de defesa se partem quando a rudeza e o conservadorismo dos ambientes e pessoas os confrontam e acabam por aproximá-los afetivamente.

As destruições, promovidas pelas perseguições, são filmadas de modo a enfatizar os múltiplos tiros, em que detalhes das marcas de balas se sobrepõem em várias sequências. Tudo precisa ser eliminado e corroído de tal modo pela corrupção e seus agentes, que a fuga do detetive e da prostituta assume essa condição de *road movie* (mas, também, com uma ironia a série *Dirty Harry*). O que se dá não só pelo deslocamento entre as cidades, mas por uma série de circunstâncias que não lhes permitem estabilidade, condenados a vagarem e se defenderem para retornarem ao ponto de 'origem'. (Mas também, para encontrarem uma 'paisagem', perto do *canyon*, onde possam casar e ter filhos). Isso se comunica por atalhos, túneis e cavernas ou o ônibus roubado, ao final.

A partir da inflexão na trama, no entanto, Shockley se dá conta das estruturas corruptas que tem que combater.

Simbolicamente, ele e Gus se refugiam numa caverna e Eastwood pode trabalhar com máscaras e recortes com paisagem e sentido. Já quando a casa de Gus é destruída, o personagem atravessa um túnel de esgoto.

Quando na caverna, ambos estão isolados e com suas diferenças, pois a relação inicial é de desconfiança e sarcasmo.

Sintomaticamente, Shockley pára de beber, com sua tomada de consciência dos fatos que o cercam.

Em *Josey Wales*, os párias já haviam sido mostrados em sua busca de justiça e refúgio. Ela ressurge aqui sob um novo ambiente de *western*, com o detetive desacreditado e a prostituta, num entreposto da viagem.



A paisagem, próxima ao Grand Canyon, evoca indiretamente uma tomada de *Rastros de Ódio* (*The Searchers*, dir. John Ford, 1956), pelo modo como a caverna é filmada do interior para o exterior. Máscaras fílmicas que transitam simbolicamente pelo filme. Mas essa paisagem também se tornará, indiretamente, promessa afetiva.

Quando surge uma gangue de motoqueiros, evocações distantes de *Easy Rider* (*Sem Destino*, dir. Denis Hopper, 1969) e filmes de motoqueiros selvagens das décadas de 50 e 60, como em Roger Corman. O deserto como último refúgio dos párias.

Após Shockley confiscar uma moto, a perseguição envereda por uma seqüência alucinada com um helicóptero no enalço dos personagens.

As tomadas que antecedem o confronto com o helicóptero e seus mercenários revelam suas escolhas e os aproximam. Os caminhos se descortinam e o detetive assume algo de contestador e defensor da lei, simultaneamente: quando Augustine pergunta se ele sabe

dirigir a moto, nos deixa entender que fazia isso no passado; em seguida, de um modo que tangencia o humor e o ‘*sur le cinema*’, pontua: “*Let’s fake it*”. Ambigüidade bem ao gosto de Siegel e que nos remetem aos modos de *Coogan*.

As paisagens apresentam rápidos respiros entre uma tomada e outra e, nesse sentido, podemos falar que elas são evocativas – emolduram a narrativa, mas, ao mesmo tempo, deixam um ‘algo’ de indefinido. O que se dá ao longo de todo o filme, em que suas incidências são abertas ou veladas, prodigalizando esses sentidos sugeridos.



A sequência de perseguição sob um helicóptero obedece ao mesmo princípio, com tomadas amplas que exploram vales, planícies e túneis. A trilha frenética acompanha os movimentos, mas também some e cede sempre espaço para os sons externos da moto, helicóptero e tiros. O que reforça a solidão dos personagens e a violência da perseguição.

Novamente, o recorte em máscara com os túneis retomam os motivos da caverna, em que o enfrentamento e fuga do helicóptero convergem para o engano dessas forças e o fortalecimento do par.

Podemos trazer – de modo aproximado – a famosa sequência de *Intriga Internacional* (*North by Northwest*, 1956), de Hitchcock, em que Roger Tornhill (Cary Grant) é perseguido por um avião. O helicóptero retornará, em *Um Agente na Corda Bamba*, como modo de perseguição indireto e indicador dos movimentos do detetive e do assassino, assim como na abertura de *Dívida de Sangue*.

Mas as diferenças de paisagens, modos de filmagem e narrativas só nos permitem evocá-la como rápido contraponto.

Como temos visto, as referências hitchcockianas são sempre presentes, mesmo que enviesadas e/ou discretas.

Tornhill aguarda num ponto de ônibus isolado, levado a acreditar que irá se encontrar com seu sequestrador, enquanto Shockley está numa cabine telefônica, ligando para seu

único amigo na polícia, Josephson, quando as ameaças voadoras iniciam suas perseguições. Mas em *Intriga Internacional*, isso é levado num crescendo de suspense, com o avião pulverizador fazendo várias evoluções antes da perseguição.

Quando o helicóptero aparece e tem Shockley na mira, começa a disparar e ele e Augustine precisam apanhar a moto e partir. Há um imediatismo completamente diverso de *Intriga Internacional*. Só o sentido de emboscada é comum.

Porém, o helicóptero se choca contra torres de energia acidentalmente, assim como em *Intriga Internacional* o avião se chocava com um caminhão de combustível.

Antes, eles se refugiam na caverna, depois encontram os motoqueiros, enfrentam um helicóptero e, mais tarde entram, em um vagão de trem e são agredidos, depois se refugiam e se defendem em um ônibus ao final. Quando a porta do ônibus é aberta pela primeira vez, Josephson é assassinado e eles precisam retornar.

A viagem é marcada por essas entradas e saídas, convergências e disposições que podem ser tomadas num forte simbolismo e, ao mesmo tempo, condução da própria trama. Essas entradas e saídas, em seus recortes estéticos, dispõem as escolhas de Shockley e Augustine – as máscaras retornam sob a proteção soldada à frente do ônibus, para protegê-los das balas.

Toda a narrativa se encaminha para esse entrar e sair, desde o bar, ao início, até a saída final do ônibus e o confronto com Brakelock.

BRONCO BILLY (IDEM, 1980)

Sinopse: Ex-vendedor de sapatos idealista (Billy/Eastwood) tem um show de *western*, *The Bronco Billy Show*, com seus amigos e ex-renegados. Uma mulher rica e enganada pelo marido (Lilly/Locke) cruza com eles e Bronco a incorpora ao show, apesar da antipatia inicial e de ela trazer má sorte. Bronco precisa manter seu circo e defender seus amigos, contra as adversidades que encontram por onde se apresentam.

Diretor: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpasso; Robert Daley *Roteiro:* Dennis Hackin *Fotografia:* David Worth (DeLuxecolor) *Edição:* Ferris Webster, Joel Cox *Música:* Snuff Garrett *Direção Artística:* Gene Lourie *Duração:* 119 min.

Elenco: Clint Eastwood ('Bronco Billy' McCoy), Sondra Locke (Antoinette Lily), Geoffrey Lewis (Jonh Arlinton), Scatman Crothers (Doc Lynch), Bill McKinney (Lefty Le Bow), Sam Bottoms (Leonard James), Dan Vadis (Chief Big Eagle), Sierra Pecheur (Lorraine Running Water), Walter Barnes (Sheriff Dix), Woodrow Parfrey (Dr. Canterbury)

Antes da realização de seu filme *a maneira de* Frank Capra, como carinhosamente sempre se refere em entrevistas e documentários, Eastwood estreou a comédia *Doido para Brigar, Louco para Amar* (*Every which way but loose*, dir. James Fargo, 1978) e o drama *Fuga de Alcatraz* (*Escape From Alcatraz*, dir. Don Siegel, 1979).

Essas figuras de Philoe Bedoe e Frank Morris, respectivamente, parecem se somar não só na atuação de Eastwood e seu personagem idealista em *Bronco Billy*: elas compõem uma transição sutil entre a comédia e o drama que atravessa todo o filme.

Personagem itinerante que carrega muitos dos ideais do próprio cineasta e seu individualismo:

“Bronco Billy, *Eastwood's seventh directorial effort, was shot in Idaho, Oregon and New York. It was, up until the making of Honkytonk Man, Eastwood's favorite among his films and the most revealing of his true personality. 'It was old-fashioned theme', he would later say. 'Probably too old-fashioned since the film didn't do as well as we hoped. But if, as a film director, I ever wanted to say something, you'll find it in Bronco Billy'.*

This 'something had already been touched upon in Breezy and The Outlaw Josey Wales, both of which praised individualism in the face of 'the Establishment'. Moreover, Bronco Billy and his troupe, flotsam and jetsam of the American dream, are directed descendants of the hippie commune in Josey Wales. And paradoxically, it is they who reinvent the American Dream by completely separating it from social and material success. (...).”⁴²

⁴² François Guérif, *Op. Cit.*, p. 140.

Esse idealismo e ‘reinvenção’ do sonho Americano se mesclam na forma como as crianças, em algumas sequências, enfatizam uma inocência perdida.

Como o personagem mítico de Tom Mix, as aparições de Bronco Billy junto a elas propiciam uma magia e pureza, mas também um lacônico distanciamento do personagem: somente sob essa visão inocente e/ou ingênua seu personagem parece fazer sentido.



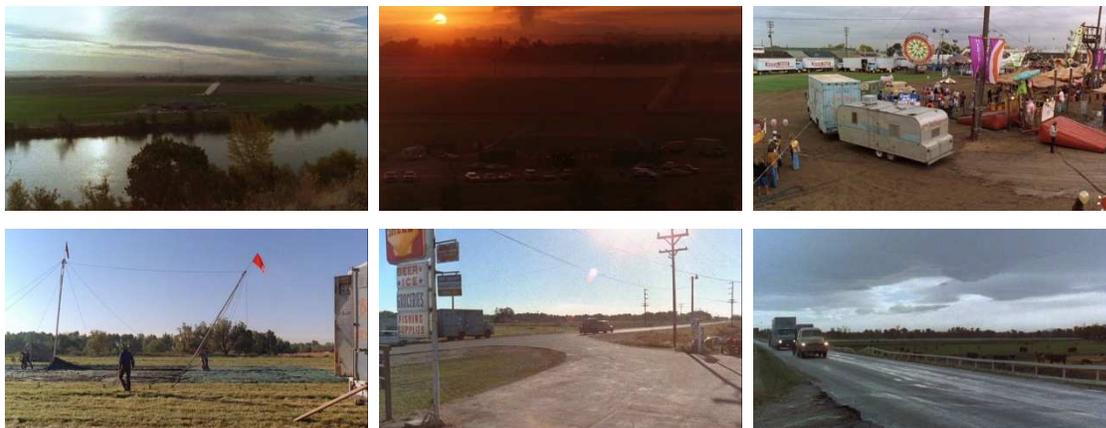
A tentativa de assalto ao trem é uma forma de referendar esses heróis míticos de *western*, que somente uma criança testemunha: “*Cowboys and indians*”.

A paisagem desses itinerários acompanha as estradas e cidades, muitas vezes em diagonais que reforçam a passagem e/ou deslocamento dos personagens. A chuva e/ou as paradas abruptas de Bronco em duas sequências, sob seu temperamento explosivo e valores inflexíveis, poeticamente se inserem sob a própria estrutura da narrativa.

O circo é montado ao início em montagem alternada de tempo, em tomadas panorâmicas, sob a paisagem e a canção que subinham esses *outsiders*. Ao final, o circo com várias bandeiras americanas metaforicamente se afasta sob a câmera e as tomadas aéreas recorrentes do diretor.

Assim como Philoe Bedoe, que é encontrado pela câmera sob as estradas, que também se despedem dele e possuem esse ar *country* corporificadas sob as canções.

O mesmo pode ser visto em *Pink Cadillac* (dir. Buddy Van Horn, *O Cadillac cor-de-rosa*, 1989).



FIREFOX – RAPOSA DE FOGO (FIREFOX, 1982)

Sinopse: Piloto e veterano da guerra do Vietnã (Gant/Eastwood) é infiltrado na Rússia comunista para roubar um avançado jato militar. Com a ajuda de um contra agente russo e cientistas judeus escravizados pelo regime, ele precisará trazer o jato em segurança para equilibrar o jogo de forças da Guerra Fria.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpasco; Clint Eastwood, Robert Daley
Roteiro: Alex Lasker, Wendell Wellman (a partir do romance de Craig Thomas) *Fotografia:* Bruce Surtees (DeLuxecolor/Panavision) *Edição:* Ferris Webster, Ron Spang *Música:* Maurice Jarre *Direção Artística:* John Graysmark, Elyane Barbara Ceder *Duração:* 137 min.

Elenco: Clint Eastwood (Mitchell Gant), Freddie Jones (Kenneth Aubrey), David Huffman (Buckholz), Warren Clarke (Pavel Upensky), Ronald Lacey (Semelovsky), Kenneth Colley (Coronel Kontarsky), Klaus Loewitsch (General Vladimirov), Nigel Hawthorne (Pyotr Baranovich), Stefan Schnabel (Primeiro Secretário)

Eastwood retoma o filme de espionagem, mas agora sob ares de *science-fiction*. Novamente, ao sucesso comercial, o desdém da maior parte da crítica.

Um rápido olhar por suas estruturas cinematográficas, porém, nos trazem outras possibilidades.

Os efeitos especiais de John Dijkstra evocam o primeiro (quarto) *Star Wars*, no qual já havia criado soluções engenhosas. Há uma sequência em que as montanhas dos Carpatos – sob o combate e perseguição dos jatos russos – são claramente referentes aos momentos finais de *Guerra nas Estrelas: Uma Nova Esperança* (*Star Wars: A New Hope*, 1977), em que Luke Skywalker deve destruir a *Estrela da Morte*. Como em *Star Wars*, um corredor percorrido pelos Mig-31 russos (Gant e seu oponente russo) que funciona numa mesma chave com que os caças espaciais de George Lucas sob as torres e canhões de laser. Se a Força deve guiar Skywalker, pensar em russo e controlar o jato salvará Gant.



Mas sob essas formas, Eastwood opera variações com o personagem de espionagem anterior, Hemlock, mas que agora é um piloto atormentado pela guerra.

A missão funciona como uma segunda chance para Mitchell Gant e a montagem intercala os *flashbacks* da guerra, como o fizera em *Josey Wales*: ao início, o personagem é encontrado numa paisagem idílica e de refúgio no Alaska, para que o helicóptero militar detone as lembranças; como em *Josey Wales*, esses *flashbacks* intercalam a narrativa ao longo do filme.





Na sua segunda aparição, o metrô russo e seus ruídos introduzem a lembrança/*flashback* somente de uma menina consumida sob *napalm*, como imagens subliminares.



Essa montagem também parece evocar, indiretamente, a forma como Andrei Tarkovski trabalhara em seu filme *Stalker* (*Idem*, 1979), pois os ruídos de trilhos e do vagante (Tarkovski) / metrô (Eastwood), bem como também a utilização por Estwood de música eletrônica se sobrepondo a mixagem sonora, são passíveis de referência. Os tempos, ambiências, fotografias, movimentos de câmera e sentidos é que são completamente diversos.

Os disfarces e, também, referências hitchcockianas a *O Homem que Sabia Demais* ou *Sabotador*, aparecem nessas seqüências de infiltração de Gant sob um colaborador e inimigo do regime comunista.

A morte desse agente, enquanto, Gant tenta roubar o Mig-31 e decolar (em montagem paralela com outras seqüências) aparecem sob uma paisagem enevoada noturna e, depois, ao amanhecer: fazem com que a perseguição e morte sob uma floresta poetizem –

incidentalmente – uma sequência puramente funcional na trama. O suicídio do agente, com um tiro na cabeça, em *raccord* de som ao final sob o motor do jato.



HONKTONK MAN (IDEM, 1982)

Sinopse: Durante a Depressão Americana, músico itinerante e alcoólatra (Red Stovall/Eastwood) vai a Nashville, para participar do Grand Ole Opry. Junto com seu sobrinho Whit e o avô deste, deparam-se com várias aventuras ao longo do caminho. Uma jovem por quem Stovall é atraído, Marlene, se junta a eles na jornada. Mas Stovall está morrendo aos poucos e precisa aproveitar sua última chance para gravar suas composições.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpasso; Clint Eastwood, Fritz Manes
Roteiro: Clancy Carlile (a partir do seu romance homônimo) *Fotografia:* Bruce Surtees (Technicolor/Panavision) *Edição:* Ferris Webster, Michael Kelly, Joel Cox *Música:* Steve Dorff *Supervisão Artística:* Joe Carfagno *Duração:* 122 min.

Elenco: Clint Eastwood (Red Stovall), Kyle Eastwood (Whit), John McIntire (Vovô), Alexa Kenin (Marlene), Verna Bloom (Emmy), Matt Clark (Virgil)

François Guérif:

“Clint Eastwood chose to be a honkytonk man strumming his way from roadhouse to roadhouse, off the beaten path and on the open road, in this ninth directorial effort. Red Stovall is a guy outside the system, close to Bronco Billy in spirit. (...).

One needn't have a crystal ball to see why Eastwood was drawn to a story which takes three generations into account against the backdrop of the Depression. Eastwood was born in 1930, smack dab in the middle of the prevailing economic crisis. The poverty and transience the film describes stem from his own childhood. There is an obvious desire on the director's part to get back to his roots and, much as with Josey Wales, to pay tribute to a culture and heritage which is uniquely American.”⁴³



Assim como realizará mais tarde em *Bird* com o jazz, Clint traz sua paixão pela música *country*, formas musicais que marcam sua vida e sua obra, através desses personagens *outsiders*. Ambos os músicos, autodestrutivos. Mas aqui, como depois, esses seres condenados estão rodeados de afetos dos personagens secundários e seus movimentos de repulsa e compreensão.

O itinerário, como em *Bronco Billy*, se passa sob as estradas e cidades, filmadas em registros luminosos e diagonais em *travellings* ou tomadas de conjunto com o horizonte. Um despojamento maior, no entanto, opera nesses ambientes sob os anos da Depressão.

Os registros obscuros permanecem para os interiores, como nos *westerns* e outros filmes.

⁴³ François Guérif, *Op. Cit.*, p. 156, 158.

IMPACTO FULMINANTE (SUDDEN IMPACT, 1983)

Sinopse: O detetive Harry Callahan (Eastwood) sai de San Francisco, após ser ameaçado pela máfia, passando a investigar misteriosos assassinatos na cidade costeira de San Paolo. As pistas o levam a Jennifer Spencer (Locke), pintora e vítima (com a irmã) de estupro pela gangue de Mick (Drake), dez anos antes. O chefe de polícia local, Jannings (Hingle), tenta encobrir as provas, mas Callahan se defrontará com Mick e seus comparsas para salvar Jennifer.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpasó; Clint Eastwood, Fritz Manes *Roteiro:* Joseph C. Stinson (a partir da história de Earl Smith e Charles B. Pierce e do personagem criado por Harry Julian Fink e Rita M. Fink) *Fotografia:* Bruce Surtees (Technicolor/Panavision) *Edição:* Joel Cox *Música:* Lalo Schifrin *Supervisão Artística:* Edward C. Carfagno *Duração:* 117 min.

Elenco: Clint Eastwood (Harry Callahan), Sondra Locke (Jennifer Spencer), Pat Hingle (Chefe Jannings), Bradford Dillman (Captain Briggs), Paul Drake (Mick), Albert Popwell (Horace King), Bette Ford (Leah)

Quarto filme da série, *Dirty Harry – Impacto Fulminante (Sudden Impact, 1983)*, é o único dirigido por Eastwood. A segunda parte da abertura nos remete a *Perversa Paixão*, na forma de aproximação de câmera do penhasco e idêntica utilização do registro sonoro sob o mar e gaivotas ao fundo. Veremos que outros elementos também fazem referência ao primeiro filme do diretor.

Há também uma forma muito próxima do filme ‘*noir*’, com um pouco do figurino da personagem Jennifer Spencer ao início, com um chapéu vermelho e no cenário, deserto, com uma atmosfera de mistério inicial típica dessas produções e o próprio crime.



Também ecos de *Um Corpo que Cai* (*Vertigo*, 1958) e certa referência a personagem de Kim Novak (Madeleine), com a Bay Bridge ao longe, nessas tomadas iniciais. Ao final, essas evocações se tornarão mais explícitas com o carrossel, tomadas de outro filme de Alfred Hitchcock, *Trama Macabra* (*Strangers on a Train*, 1951). O recurso de *close* e *reaction shots* nos olhos e rosto da mulher passeia por toda a narrativa, mostrando o seu passado e localizando suas vítimas/agressores, como recurso de ponto de vista que orienta a narrativa para a personagem secundária. Como ficamos sabendo depois, Jennifer Spencer é uma pintora que busca vingar o estupro dela e da irmã por uma gangue, ocorrido há 10 anos.

Dirigido após *Honkytonk Man*, marca a volta do diretor e ator a um de seus maiores sucessos.

François Guérif:

*“In the eight years between The Gauntlet and Sudden Impact Eastwood had earnestly pursued his change of direction toward nonviolent characters and come up with work as sensitive as Bronco Billy and Honkytonk Man. Had the commercial failure of the latter forced Eastwood to his proven formula? Was Sudden Impact the result of a compromise or the abandonment? Had he given in and given up? Such were the questions one could legitimately ask when the fourth Dirty Harry project was announced. (...)”*⁴⁴

Guérif lança mão dessas dúvidas e leituras condicionantes da obra do cineasta para, sabiamente, apontar o desafio e ‘renovação’ que o filme significou:

*“(...) Eastwood’s decision to return to the role is a sound one essentially because Sudden Impact does not content itself with being a rehash of the preceedings films, but branches out toward the baroque and lyrical.” (...)”*⁴⁵

Esse modo ‘barroco’ e ‘lírico’ está disposto por toda a obra de Eastwood, em diferentes formatos e dosagens, como pode ser visto ao longo de toda a sua filmografia.

⁴⁴ François Guérif, *Op. Cit.*, pp. 164, 165.

⁴⁵ *Idem*, p. 165.

Embora *Impacto Fulminante* constitua a versão do diretor para Harry Callahan, o esforço de críticos inteligentes como Guérif e Simsolo, por exemplo, de destacá-lo dos demais da série opera pelo jogo de exceções. Os múltiplos detalhes e contaminações entre os filmes da série não permitem essas ‘simplificações’, a meu ver. Por isso, farei uma aproximação sob elementos da série, que precisam ser trazidos para uma abordagem mais eficaz dos indícios de narrativa e paisagem de *Impacto Fulminante*.

Pode-se localizar a origem de *Dirty Harry* já em *Madigan (Os Impiedosos, 1968)*, de Don Siegel.

Há nesse filme muitas referências a outro de Akira Kurosawa – *Stray Dog (Cão Danado, 1949)* –, em que um detetive perde sua arma num ônibus lotado. Mas, no filme de Siegel, há uma perseguição empreendida por dois detetives e parceiros, em que um teve sua arma roubada por um ladrão a quem caçam pela cidade. Em Kurosawa, os policiais só se conhecem na metade da narrativa. As relações de mestre e discípulo do filme de Kurosawa são tratadas de modo diverso por Siegel, em que pese uma mesma aproximação nos ambientes degradados. Mas no primeiro, isso tem como pano de fundo o pós-guerra, em que o calor intermitente está sempre a situar e tolher os personagens. Enquanto, em Siegel, ela se encaixa numa situação recorrente aos ambientes violentos das grandes metrópoles americanas. Ambos, porém, se estruturam como *gangster movies*.

No filme de Kurosawa, prevalece também uma maior ‘horizontalidade’, pela ambientação das perseguições e o lastro poético característico do diretor em moldar as paisagens aos personagens. Já em Siegel, pode-se falar numa maior ‘verticalidade’, em que as perseguições se dão muitas vezes em prédios, como na sequência inicial. O gosto de Siegel pelos espaços estreitos e jogos de situações tem um correspondente em Kurosawa, já que o encadeamento da ação nos dois filmes envia por espaços e tempos em que as narrativas abrem-se em diferentes direções. Também, o desencanto freqüenta as obras, em que a atividade policial acaba sendo tratada como uma série de escolhas morais. Essa premissa estará sempre presente nos filmes da série *Dirty Harry*, bem como nos filmes policiais desenvolvidos por Eastwood e seus colaboradores.

Em *Madigan*, esses espaços abertos e fechados da metrópole, a trilha *jazzy* sincopada, a montagem em encadeamentos vertiginosos e, ao mesmo tempo, criando situações intermediárias, desaceleradoras da trama, freqüentarão depois os filmes da série.

Mas é em *Meu Nome é Coogan* (*Coogan's Bluf*, dir. Don Siegel, 1968) que seu esboço mais acabado principia.

Coogan abre com tomadas de panorâmica de uma paisagem do deserto da Califórnia. O fechamento é em tomada aérea de panorâmica sobre a cidade de Nova Iorque, em oposição simétrica.



Sob a abertura, com os créditos iniciais, a trilha irrompe em movimentos que reforçam a sensação de um *western* contemporâneo. Os espaços em amplitude, os movimentos e as caracterizações dos personagens dão essa dimensão, em que o jipe substitui o cavalo. A arma com mira telescópica é que nos trazem o tempo contemporâneo (o recurso com a mesma arma é empregado por Siegel também em *Os Assassinos* e, depois, no primeiro *Dirty Harry*).

A forma como a caçada se desenvolve, no entanto, revela os mesmos artifícios do *western*. Surge, no entanto, um contraponto que redireciona o filme e se desloca para uma caçada em um ambiente urbano. Novo território, em que Coogan precisa jogar segundo novas regras. Mas tão logo os domina, seus instintos de batedor funcionam numa mesma chave.

Esses espaços e situações iniciais criam um modo de fixar os procedimentos do policial e sua ética pessoal e serão reutilizadas nos *Dirty Harry*.

Suas maneiras são rudes e, ao mesmo tempo, eficientes. Seus métodos são o do batedor experiente, que conhece sua presa e não duvida das premissas de seu ofício.

Mas isso não o engessa, pois seu individualismo direciona suas ações. Nesse sentido, a figura *outsider* é mais evidente que em *Madigan*, com a luta de *Coogan* contra a burocracia

do sistema policial. Coogan, porém, observa os precedimentos do chefe de polícia ao prender o fugitivo que persegue em Nova York. Mas nos *Dirty Harry*, o personagem estará sempre em luta contra essa burocracia, mesmo quando as defende.



Em *Magnum 44 (Magnum Force*, dir. de Ted Post, 1973), essas premissas ficarão evidentes no combate a um grupo de policiais justiceiros. O que também funciona como uma forma 'reparadora' das acusações de fascismo sob o personagem de Harry Callahan. Mas, aqui e na série, essas escolhas enfatizam uma certa demiurgia dos personagens. Ela passa pelo hilário e pela crítica da burocracia, mas seu mote é sempre o da escolha individual do 'herói'. Isso cria uma solidão e melancolia para o personagem.

Pode-se ver, em todos os filmes da série, um modo de justiça que se estabelece contra e a favor do sistema legal.

Mas o engano reside em tomar tais situações como 'arquetípicas'.

Há sempre parceiros que são mortos e/ou feridos e a vulnerabilidade de Coogan/Callahan fica evidenciada o tempo todo. Se em *Coogan* não há o sacrifício de parceiros, há a utilização do charme masculino como forma de aproximação na caçada. O blefe de *Coogan* é sua versatilidade, não sua eficiência.

Isso é apresentado na sequência que se segue ao início do filme, que estabelece a postura de Coogan como conquistador e mulherengo. O que enceta mais as características *westerns* e *outsiders* do relato. As veias cômicas e dramáticas se tocam ao longo do filme e serão referências constantes nos *Dirty Harry*, em que situações de violência são temperadas por frases sarcásticas e até jocosas.

Mas, na série, some o galanteador e tem lugar uma masculinidade destacada pela afirmação do detetive e seus métodos violentos. Isso é anunciado por situações que, somente do segundo filme em diante, sugerem relações sexuais e/ou uma vida amorosa.

A lembrança da morte trágica da esposa do detetive, no primeiro filme, só tem uma situação mais tácita no último, com um *affair* com uma jornalista. Resta, no entanto, a figura solitária de Harry, mesmo enquanto a série procura mostrar, ou sugerir, aqui e ali seus encontros amorosos.

Coogan e Dirty Harry são, assim, *outsiders* em filmes policiais. Eles se consolidam num momento em que *Bullit*, *Sérpico* e *Conexão França*, por exemplo, remetem os filmes de detetives para novos espaços de violência.

São espaços de desencanto que freqüentam a série, mas com uma aproximação que enveredará também pelos afetos.

Esse desencanto pode ser visto como uma forma de atavismo moral que cerca o detetive Harry Callahan. Suas escolhas morais empreendem um código que pode ser visto nos *westerns* de Eastwood e que possuem distanciamento, afeto, violência e redenção em seus motivos narrativos e temáticos. Mas, como sempre, as soluções e modelos cinematográficos se contaminam, remetem aos Feuillade, Lang, Huston, entre tantos outros que poderíamos elencar. Depois, o cineasta e seus colaboradores sempre referem o personagem de James Cagney em *Inimigo Público* (*The Public Enemy*, dir. William Wellman, 1931), como um antecessor e inspirador da série.

As situações de representação da violência nos filmes são sempre pensadas em termos de reflexos de sociedade e outras obviedades, que fazem das obras de arte reféns de jogos conhecidos do político e da cultura.

Não obstante essas condições, mesmo que presentes e ‘informadoras’ de grande parte das narrativas, elas são sempre um jogo de encenação que o cinema fabula e reorganiza de modos infinitos. Embora seja também um registro de uma cultura e seu tempo, a obra de arte não se deixa amarrar por esquemas sociologizantes e/ou outros.

As generalizações em torno de formas e conteúdos esquecem aquilo que Bordwell não se cansa de observar, em que o *modo* de encenação é que torna as diferentes narrativas e opções estéticas em resolvê-las o principal problema para os cineastas. E como ele aponta oportunamente, *o espírito do tempo não liga a câmera*.⁴⁶

⁴⁶ David Bordwell, *Figuras Traçadas na Luz*, p. 69: “(...) para explicar mudança e continuidade dentro do estilo de filme, temos de examinar as circunstâncias que influenciam mais diretamente a execução do filme – o modo de produção, a tecnologia empregada, as tradições e o cotidiano do ofício favorecido por agentes individuais. Fatores mais ‘distantes’, tais como pressões culturais ou demandas políticas, podem manifestar-se

Novamente, as contribuições de outros cineastas definem um *modus operandi* para Eastwood, mas suas próprias escolhas determinam muito do desenvolvimento das narrativas.

Há dois ‘modelos’ que se alternam na série *Dirty Harry* e compõem um motivo estético para a abertura dos filmes.

“Exceptuando Harry el sucio, (...), todas las películas de La serie Callahan presentan los créditos iniciales sobre imágenes aéreas de San Francisco. La cámara se aproxima a la ciudad antes de que arranque el relato, de la misma manera que la cámara se alejará, elevándose sobre el decorado urbano, una vez finalizado el film, recurso descriptivo de presentación, situación y desenlace que Eastwood ha convertido en propio y ha impuesto a sus directores como si tratara de una unidad de estilo.”⁴⁷

A abordagem de Casas é das poucas que referem com acuidade os dispositivos estéticos dos filmes de Eastwood. Mas, observando detidamente a abertura e fechamento dos filmes, esses recursos estão mesclados e/ou antecidos por importantes detalhes.

Nos dois primeiros, o personagem é apresentado sob os símbolos policiais em duplo registro.

Em *Perseguidor Implacável* (*Dirty Harry*, dir. Don Siegel, 1971), há a utilização da insígnia/estrela (*badge*) e dos nomes de policiais mortos em serviço para compor a abertura. No segundo, *Magnum 44* (*Magnum Force*, dir. Ted Post, 1973), a arma e o próprio detetive Callahan aparecem em tom de rememoração do filme anterior, utilizando uma das falas mais conhecidas do personagem: “*Do you feel luck, punk? Do you?*”. Depois do filme de Siegel (com uma variação melódica solene no início), as trilhas dessas aberturas possuem acentuações movimentadas e enfatizam a ação decorrente, sempre com variações *jazzy* sincopadas (recurso que é utilizado por Siegel ao longo de todo o primeiro filme). Com exceção de *Sem Medo da Morte* (*The Enforcer*, dir. James Fargo, 1976), realizada por Jerry Fielding, todas as outras são realizadas por Lalo Schiffrin. As fotografias alternam entre Bruce Surtees, Frank Stanley e Jack N. Green. Claridade e escuridão recorrentes.

somente através dessas circunstâncias próximas, nas atividades dos agentes históricos que criam um filme. (...).”

⁴⁷ Quim Casas, *Op. Cit.*, p. 54.



Após essas aberturas, o modelo temático é comum em toda a série – a preparação e execução de um crime.

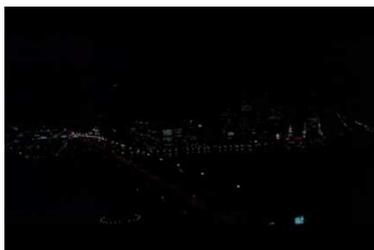
Sem Medo da Morte inicia já a partir dessa situação. Mas continua sendo uma variação para o modelo central. A diferença substancial é que ele principia nos arredores de San Francisco.



Nos dois últimos, as seqüências iniciais são praticamente idênticas, com a baía da cidade de São Francisco em tomadas aéreas noturnas, variando algumas tomadas de um filme a outro. Segundo modelo, que é a tônica da própria série, com a cidade assumindo quase a função de um personagem a mais. A trilha de abertura é a mesma em ambos os filmes.

Impacto Fulminante, a despeito da abertura, é o único que não se passa inteiramente em San Francisco.

O segundo e último da série – *Dirty Harry na Lista Negra* (*The Dead Pool*, 1988) – dirigido por Buddy Van Horn, retorna a cidade.



Só então o detetive aparece e passa a investigar. A cidade se revela antes ou depois, mas fica como um referencial por entre as tramas. Poético e incidental ao mesmo tempo.

No entanto, essa fórmula obedece a variações significativas: nos dois primeiros, a fusão entre símbolos policiais e armas antecede os crimes e a cidade; no terceiro, como já mencionado, a situação do crime antecede a cidade; no quarto, a cidade localiza inicialmente e estabelece a execução do crime e no quinto ela volta a descrever esse movimento, mas na preparação de uma lista e de crimes por serem cometidos.

A cidade e os assassinos são, assim, os elos que nos permitem sempre deslindar as narrativas.

Como em todos os filmes da série, *Impacto Fulminante* possui as *gags* e situações que entremeiam a violência urbana com a eficiência de Callahan. Essas comparecem aqui em um registro ainda mais irônico.

Em seguida à montagem inicial, o detetive fica frustrado com a soltura de seus prisioneiros. O júri é presidido por uma mulher, que reprova seus métodos, como uma antípoda de Jennifer Spencer. Mas, quando saem do tribunal, Harry deixa bem claro para os baderneiros o que os espera lá fora.

Visita um mafioso, durante o casamento de sua filha e lhe provoca, indiretamente, um enfarte. As provas escritas que alardeia contra ele não passam de papéis em branco.

Entra na lanchonete que frequenta há anos e frustra um assalto, após constatar que seu café fora adocicado em excesso pela garçonete Loretta. Não sem registrar, ao final, uma frase antológica de toda a série: “*C’mon... Make my Day.*”

Quando remove seus desafetos do tribunal em uma perseguição com seu carro em chamas, mandando-os para dentro do mar, seus superiores pedem que tire umas férias.

Mas Callahan vai para o campo treinar tiro ao alvo. Seu amigo Horace aparece inopinadamente, e a montagem simula como que uma abordagem da máfia, em tons soturnos. Os elementos bucólicos do cenário e do suspense se combinam quase como um confronto de *western*. Evocações de Josey Wales treinando com revólver e também do segundo filme da série, com os alvos de tiro. O humor da seqüência, não evidente, permanece nas entrelinhas.

Uma forma que é também recorrente: a apresentação de armas. Algo que é marcante em todos os filmes e que nas ‘variações’ de detetives de Eastwood serão novamente empregados sob sentidos diversos.

Um recurso que funciona em duplo sentido, como nexos para o modo como elas serão utilizadas ao final ou como elemento que deve fixar para o espectador a sua reparação em cenas decisivas.

Se nos dois primeiros filmes, a magnum 44 desempenhava esse papel, no terceiro temos uma bazuca, aqui uma magnum mais potente e, no quinto, um arpão. Muitas dessas soluções fornecem o material para os elementos fascistas espicaçados continuamente em estudos culturais.

Porém, como elementos cinematográficos que são, descrevem os aparatos que o detetive deve se valer para enfrentar seus oponentes e se afirmar.⁴⁸

Naturalmente, na série as armas precisam enfatizar o grau de violência empregado para combater psicopatas, ladrões e/ou assassinos. Mas sempre serão vistas em formas que utilizam o humor, que tiram algo dessa propriedade do ‘macho’ e do herói imbatível. Ou deslocam para a melancolia e até o puro sarcasmo.

O primeiro da série, como o próprio cineasta não se cansa de observar, deixa a melancolia de Callahan ecoando ainda mais ao final, com a insígnia arremessada num lago. Há sempre esses distanciamentos, que permitem ler signos de desencanto em toda a série. No primeiro filme, Siegel constrói essas sutis inserções no ritmo frenético do detetive. A ponte e a cidade, vistas em tomadas aéreas, retornam ao longo do seriado. Há mudanças de paisagens, mas o desencantamento e melancolia permanecem em todos os filmes.



⁴⁸ Constituem essa ambigüidade dos filmes de ação, em que uma paródia contemporânea como *Mandando Bala* (*Shoot Em'Up*, dir. de Michael Davis, 2007) só foi notado pela quantidade de mortos na narrativa. Os aspectos *fake*, ou puramente lúdicos, com que o filme de Davis joga com diversas situações do cinema, fica só para fans do gênero e críticos com senso de humor

Ou há momentos de lirismo, que acontecem por entre parques, praças ou outros e também funcionam como intervalos de desaceleração das tramas. É o que pode ser visto em *Sem Medo da Morte*, que retoma uma sequência de *Meu Nome é Coogan* com um passeio ao parque.

Toda a encenação e disposição dos personagens nos planos se assemelham. Em *Coogan*, uma escultura/obelisco é retomada como uma torre em *Sem Medo da Morte*: a performance dos corpos e o sentido erótico e/ou feminista e, ao mesmo tempo irônico, dos diálogos, desempenham uma idêntica aproximação de paisagem e sentido.



Intervalos com a cidade deslocam, assim, sempre os climas. Localização e distanciamento, sempre a par, sob uma poesia sugerida em seus meandros.



Com a máfia a persegui-lo, em *Impacto Fulminante*, Callahan tem férias forçadas na cidade costeira de San Paolo, para investigar a relação da cidade com a vítima de Jennifer. Mas, na sua chegada, se depara com um assaltante local e passa a persegui-lo num ônibus de idosos. Embora se possa ver aí uma metáfora para a idade de seu público (na época), numa das várias insinuações de sua condição de dinossauro, parece-me que é uma ironia com a própria situação cinematográfica.

Já no primeiro filme, ao final, o detetive persegue um ônibus escolar que Scorpio seqüestrara. Em *Rota Suicida*, o ônibus funciona como desenlace da trama, ao mesmo tempo

refúgio e defesa na viagem de encontro aos inimigos (há uma *gag* em que uma dona de casa, do ônibus roubado, torce pelo detetive e a prostituta). Pois, desde o segundo filme da série, Harry já é tratado como antiquado, cujos métodos estão fora de moda. Faz parte do figurino individualista do personagem e sua paródia acontece com os outros diretores.

Horace presenteia Callahan com um cão, que urina e emite gases em sinal de rebeldia, mas também salva o detetive de ser assassinado. O orangotango dos filmes *Duro de Brigar*, *Louco para Amar* e *Punhos de Aço - Um Lutador de Rua* fica evidenciado nessas apropriações.

Dentro desses ‘modelos’, uma trama sinuosa se descortina.

Jennifer Spencer é uma pintora, o que permite um registro de simbolismos que nos trazem *Perversa Paixão*.

Retrato lá e autorretrato aqui, a pintura dispõe, porém, um modo igualmente perverso, reforçados pelos espelhos. O espelho e a pintura retornarão em *Poder Absoluto*, tanto como modo voyerístico e presencial – o espelho/câmara, quanto no sentido de autoconhecimento e autodomínio – a cópia de um retrato de El Greco.

Evelyn precisa destruir simbolicamente o retrato de Dave em *Perversa Paixão*, mas Jennifer precisa ‘construí-lo’ como uma forma de aproximar-se de si. Algo como um MS. Hide and MS. Jackill, ou uma Dorian Grey ao inverso. Essa perda da inocência é ainda mais extremada pela irmã catatônica. A reparação do estupro pelos crimes destroem Jennifer interiormente e, ao mesmo tempo, a fortalecem em sua vingança no plano exterior.

Os espaços paisagísticos e a trilha conduzem esses espectros internos da personagem, sob a montagem quase alucinante. Mas, agora, não é o idílio e, sim, a hilaridade que se contrapõem a obscuridade.



Enquanto Harry promove sua ‘limpeza’ e luta contra a burocracia, bandidos e outros que o perseguem, Jennifer mergulha na sua pintura densa e de acentos ‘expressionistas’, mantendo a vingança por seus antigos agressores. As tramas se encontram em paralelo quando Harry se depara com o xerife local e, mais tarde, é apanhado pela gangue de Mick. Ele sobrevive e encontra seu amigo Horace morto no seu quarto de hotel, junto com o cão ferido. A vingança, então, encontra os dois personagens.

Esses modos estranhos, porém, se localizam como pistas para o detetive, que expandem a narrativa, sem resolver suas arestas. Como já observado, a pintura e/ou situações insólitas adensam os gêneros ‘fixos’ com que o diretor trabalha.



A trilha assume tons soturnos, como com as externas da casa que Jennifer ocupa, enquanto trabalha na restauração, muito simbolicamente, dos cavalinhos de um carrossel.

Quando a tomada se passa durante o dia, sons externos da praia e, à noite, com trilha de suspense. A casa desempenhava, em *Perversa Paixão*, uma forma que conectava toda a trama, mas aqui ela é um motivo intervalar e incidental, que desenha o contorno das situações.



Carros são elementos recorrentes na série, naturalmente, e as perseguições enviam pela cidade, descrevendo a trama, mas também compondo tomadas de San Francisco que visitam suas inúmeras paisagens ao longo dos filmes.

Magnum 44 constitui um dos mais movimentados nesse sentido, pois quase todos os assassinatos dos policiais justiceiros se dão em perseguições entre motos e carros.

Já no primeiro filme, Siegel e Eastwood estabeleceram essas movimentações constantes do personagem pela cidade.

Parodicamente, o último filme tem um carrinho de controle remoto perseguindo Callahan e seu parceiro por San Francisco.

Os espaços que compõem o desfecho das perseguições sempre ocorrem em lugares abandonados ou quase solitários. Há uma ênfase simbólica nos ambientes fechados e que se estreitam na perseguição. Compartimentos, corredores, câmaras e outros comprimem tempo e espaço na narrativa.

Mas, sobretudo, demarcam os *lugares de confronto*. O detetive e os assassinos/fugitivos encontram-se como que numa encruzilhada simbólica.

Isso constrói um modo reparador e final de enfrentamento na série. A justiça só poderá ser realizada como ajuste de contas pessoal e a morte dos fugitivos/assassinos marcada por frases lapidares de Callahan.

Embora o confronto entre ‘herói’ e ‘vilão’ seja um recurso comum a, praticamente, todos os filmes de ação, a demarcação desses espaços precisam ser vistos na particularidade de cada cinema. Se tomássemos outros diretores e filmes, o mesmo procedimento de individualização se faria necessário.

Nesse modelo de confronto, algo do *western* se interponhe ao filme de detetives.

Em *Perseguidor Implacável*, uma fábrica é o ponto de resolução da trama, após a perseguição confluir para o local.

Em *Magnum 44*, um porta aviões abandonado.

Sem Medo da Morte tem sua resolução final na ilha/prisão de Alcatraz, locação que Siegel e o Eastwood retomariam em *Fuga de Alcatraz*.

Impacto Fulminante num parque de diversões em reforma e, por extensão, uma montanha russa.

E no último, *Dirty Harry na Lista Negra*, um set de filmagens, confluindo para um barco.



A solução empregada em *Impacto Fulminante* retoma a fantasmagoria de *O Estranho Sem Nome*, tornando o detetive um arcanjo vingador com sua magnum. A trilha de Schifrin incide com baixos marcantes, mas também percussões que sugerem esses movimentos fantasmagóricos.

O carrossel que Jennifer está reformando se torna, assim, um palco para um acerto de contas com o passado, com as referências já citadas ao carrossel de *Pacto Sinistro*, de Hitchcock. Os elementos do terror se mesclam também ao unicórnio do carrossel, no qual Mick ficará empalado após ser baleado por Callahan.



A canção de Roberta Flack – *This Side of Forever* – distancia os personagens sob a cidade ao amanhecer, como que libertos de um pesadelo.

UM AGENTE NA CORDA BAMBÁ (TIGHTROPE, 1984)

Sinopse: Detetive (Block/Eastwood) se vê incriminado por vários crimes sexuais, em que o assassino procura as vítimas com que ele se relaciona de modo fetichista. Block tem que provar sua inocência e defontar-se com seus demônios interiores na perseguição ao assassino, para proteger suas filhas e uma orientadora sexual, com quem começa a se relacionar.

Direção: Richard Tuggle *Produção:* Warner Bros./Malpaso; Clint Eastwood, Fritz Manes
Roteiro: Richard Tuggle *Fotografia:* Bruce Surtees (Technicolor/Panavision) *Edição:* Joel Cox
Música: Lennie Niehaus *Supervisão Artística:* Edward C. Carfagno *Duração:* 117 min.

Elenco: Clint Eastwood (Wes Block), Genevieve Bujold (Beryl Thibodeaux), Dan Hedaya (Detetive Molinari), Alison Eastwood (Amanda Block), Jennifer Beck (Penny Block), Marco St. John (Leander Rolfe)

A despeito de o filme ter sido dirigido por Richard Tuggle nos créditos, é praticamente uma obra de Eastwood, com todas as escolhas estéticas do autor.⁴⁹

O desencanto que cerca os detetives da série *Dirty Harry*, de *Rota Suicida* e *Impacto Fulminante* é levado ao extremo. O qual também se sustenta sob os espaços afetivos, que criam um contraponto aos elementos sombrios, juntamente com o humor/*gags* que se desprende aqui e ali.

Abertura e fechamento se dão agora sob a cidade de New Orleans, mas o recurso obedece aos mesmos mecanismos 'eastwoodianos'. Como sempre, localização,

⁴⁹“(…). Clint has never spoken publicly on this matter, though members of his crew have; unquestionably Clint quiet replaced Tuggle after a few day’s work, but kept him at his side until the end of the shoot. He even, later, recommended him as the director for another film. It is an inexplicable curiosity that this good writer (he had, of course, previously written *Escape from Alcatraz*) has contributed so few scripts in the years since.” In: Richard Schickel, *Clint – A Retrospective*, p. 168.

distanciamento e evocação em panorâmicas e fusões. A trilha de jazz também retorna, em acentos entre melancólicos e alegres, ambígua.

Lenny Niehaus a conduz, substituindo Lalo Schifrin e suas pirotecnias sonoras nos *Dirty Harry* e Jarry Fielding, que fizera a trilha de *Gauntlet* e do terceiro filme da série.

O motivo do assassinato antecedendo a investigação do detetive é também o mote, como na série.

Bruce Surtees pode realizar ainda mais seus jogos de luzes e trevas, com o desenho marcado dos *neons*, asfalto molhado, holofotes e relâmpagos, entre outros. As cores são exploradas com fortes contrastes em cenas noturnas, quase como um caleidoscópio.

Pois, ao mudar o cenário de perseguição, Eastwood e Tuggle encontraram na cidade de New Orleans um espaço feérico. O jazz, o *bas fond*, a prostituição e o carnaval confluem para uma eleição de motivos estéticos que não se comunicavam nos *Dirty Harry*: criam uma constante tensão e a cidade se torna um labirinto que reflete os demônios interiores do detetive.

*“C’est Clint Eastwood qui a lui-même demandé à Richard Tuggle de placer l’intrigue, initialement située à San Francisco, à La Nouvelle-Orléans, afin que le film n’ait aucun rapport avec les aventures de l’inspecteur Harry.”*⁵⁰

O detetive Wes Block se encontra numa encruzilhada moral em que as distinções entre bem e mal se confundem perigosamente.

Mas, também aí, o afeto modela a redenção do personagem, com as filhas e a ‘orientadora’ sexual como contrapontos às suas obsessões fetichistas.

A forma como os crimes eram dispostos nos *Dirty Harry* obedece a um novo formato, em que o detetive se relaciona com as vítimas e depois investiga seus assassinatos. A cada crime, adereços das vítimas são deixados pelo assassino psicopata, levando Block a se tornar o principal suspeito. Relação sexual, crime e investigação, sempre mediados pela perversão e o fetiche.

O assassino sempre utiliza máscaras, o que cria uma possibilidade de enveredar aqui e ali pelo filme de terror de maneira mais explícita. Essa disposição estética permite a Clint e

⁵⁰ Patrick Brion, *Op. Cit.*, p. 526.

seus colaboradores expandirem elementos soturnos, já presentes na série e nos filmes dirigidos por ele, como temos visto.

A noite domina a maior parte da narrativa e os ambientes internos e carregados da cidade são quase claustrofóbicos. As tomadas panorâmicas são menos incidentes, com a maior aparição de planos de conjunto e semiconjunto.



Assim, o filme faz com que a cidade comprima mais a narrativa. A perseguição ao assassino se torna uma viagem interna, com detetive e psicopata se deslocando pelos espaços de prostituição e quase se misturando em seus delírios. Somente quando o assassino invade o espaço familiar e refúgio de Block, a distinção entre ambos pode ficar marcada. O cemitério será seu espaço de confronto e depois o trem e a linha férrea, como se a perseguição conduzisse aos infernos.

A cidade metaforiza esses movimentos porque as condições são aqui expressas o tempo todo nas situações e ambientes.

A estrutura central repousa na confusão 'clássica' entre herói e vilão, através do recurso das tomadas dos pés de ambos com tênis. Três referências me parecem ser incidentes: a abertura de *Pacto Sinistro*, de Hitchcock, em que os sapatos desempenham a mesma função, enquanto os personagens principais entram no trem; a maneira como o assassino Scorpio aparece no primeiro *Dirty Harry*, de Siegel, quando ele está numa praça e recebe a resposta da polícia pelo jornal, preparando-se para seu segundo assassinato após a frustração em não receber o dinheiro exigido à cidade (a câmera parte dos *closes* dos pés, antes de revelá-lo); por último, no segundo *Dirty Harry*, de Ted Post, os policiais justiceiros são mostrados, em algumas sequências, em idêntico recurso de câmera e ambigüidade narrativa.



A partir desse elemento, as situações são trazidas de modo à sempre embaralharem, para o espectador, o culpado pelos crimes. Embora o assassino esteja sempre presente com máscaras e fique clara a sua participação nos crimes, fica uma sugestão perversa de que o detetive também participa ou esconde algo.

Filmado um ano depois de *Impacto Fulminante*⁵¹, Eastwood pôde levar as situações ‘noirs’ do filme anterior a essa forma quase delirante e labiríntica. Esse labirinto se desenha pela forma com que a cidade se interpõe entre as entradas e saídas dos personagens.

Logo ao início do filme, a cidade se estreita até encontrar a primeira vítima, com o corte após a sua saída. O entretempo entre a volta ao apartamento da vítima estabelece a situação central de suspense, que se moldará nos próximos assassinatos: as vítimas nunca são mostradas sendo mortas, como nos *Dirty Harry*, mas seus corpos é que são encontrados posteriormente. Em alguns momentos, uma ponte desempenha a função da Bay Bridge em *Dirty Harry*, como cenário e evocações melancólicas.



Assim, a investigação inicial é que nos revela a cumplicidade do detetive com as vítimas, passando a um crescendo em que eles têm encontros sexuais, sempre com a presença do assassino. Depois, a investigação vai incriminando Block, que tem que

⁵¹ No mesmo ano, como ator, Eastwood contracena com Burt Reynolds numa versão cômica de detetive, em *Cidade Ardente* (*City Heat*, 1984, dir. Richard Benjamin). A opção estética também é completamente diversa, com os ambientes recriados em estúdio, quase a maneira de *O Fundo do Coração* (*One from the Heart*, 1982) de Francis Ford Coppola.

confrontar seus demônios interiores e o próprio criminoso. Quando as pistas do assassino ficam evidentes, a narrativa converge para uma fábrica de cervejas e as vítimas e demônios do detetive se entremeiam em *flashbacks* de maneira alucinada. Novamente, Eastwood retoma o modelo de campos e contracampos com *reaction shots* em *closes* sucessivos, como em *Josey Wales* e em *Impacto Fulminante*.



Os pés com tênis retornam e vão se sucedendo em rápidos cortes, com toda a sequência se tornando claustrofóbica e erotizada pelos sons externos, máquinas e garrafas da cervejaria como deflagradores das lembranças. Apenas os sons externos dinamizam e compõem toda a sequência.⁵²

As vítimas se sucedem em meio ao ‘gozo’ das garrafas e ruídos e atividade das máquinas, a par das aproximações dos planos até focarem em *closes* do rosto do detetive em *reaction shots*.

⁵² A cerveja produzida chama-se Dixie Beer e o Cabo Mcburney assovia uma *dixieland* em *O Estranho que Nós Amamos*. Ou Josey Wales diz a soldados ianques, numa sequência de fuga, se vão sacar suas armas ou assoviar uma ‘dixie’. No primeiro *Dirty Harry*, aparece o nome do filho do cineasta, Kyle, pichado num muro, durante uma das perseguições. Portanto, não deixa de ser oportuno considerar a possibilidade de ironia cinematográfica aqui.



O assassino, novamente por perto e protegido pelo visor de soldagem, como nova máscara a confundir para detetive e espectador os papéis. Mas também como uma consciência que persegue Block com seus demônios.



Pois o psicopata funciona como contraponto e elemento incriminador do detetive.

O plano sequência alegórico de Siegel (vide Paisagens Estilísticas) retorna sob esses mecanismos. Lá, Mcburney e as mulheres se fundiam na agonia de febre do personagem e, aqui, Tuggle e Eastwood se valem do mesmo procedimento para Block e seus *flashbacks*. O recurso usual de *closes* sucessivos e *reactions shots* no personagem principal também é semelhante. A contraposição que justapunham as mulheres, em Siegel, retorna sob a forma de uma maquinaria de desejo e perversão sob a perseguição do assassino. Os espaços agora se comunicam direta e simbolicamente

Os velamentos e metáforas aparecem também sob as máscaras, como possibilidade de entremear os conflitos psicológicos e enveredar por uma mistura de filme policial, suspense e terror.

Suas formas vão do bizarro e o erótico ao velamento dissipador, durante todo o filme.



Evocam filmes de terror ou mesmo algo ‘surrealista’. Essas disposições também se alternam na sequência com os mascarados do carnaval ou quando o detetive persegue as pistas do assassino num galpão com bonecos gigantes.

Esse jogo feérico permite novamente contraposições e velamentos, em que uma sequência tem claramente referências a *Guerra nas Estrelas: Uma Nova Esperança*. Os mascarados são filmados com movimentações de câmera muito similares às tomadas de alguns alienígenas, num bar em Mos Esley no filme de George Lucas (quando Luke e Obi-Wan conhecem Han Solo e Chewbacca).





A partir daí, as referências são a *M: O Vampiro de Dusseldorf* (*M*, 1931), de Fritz Lang. O assassino se fantasia de palhaço e vende balões às filhas de Block. O balão que se perde e o assassino/palhaço a observá-lo prenunciam o último ataque a Block – as filhas e sua inocência. Essa referência evoca o balão que se perde no espaço e sugere o assassinato de uma menina, em *M*.



Essa inocência e confronto com a perversão já aparece sob o unicórnio no quarto de Amanda, a filha mais velha que será apanhada pelo psicopata e ‘oferecida’ como um fetiche. O unicórnio empalava Mick, em *Impacto Profundo* e era também a inocência perdida de Jennifer e sua irmã sob o estupro perto do carrossel.

Os infernos se fecham, com a noite de terror e a máscara final sob o cemitério e, depois a linha férrea, em que o braço decepado remete a Siegel e ao passado de Eastwood nos *B-movies*.

CAVALEIRO SOLITÁRIO (PALE RIDER, 1985)

Sinopse: Mineradores ameaçados de despejo por um violento proprietário de terras (Dysart/Coy La Hood) são ajudados por um misterioso pregador e pistoleiro (Eastwood). Para defendê-los, têm que ajustar contas com seu misterioso passado enfrentando o Delegado Stockburn (Russel) e seus ajudantes, contratados por La Hood.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpaso; Clint Eastwood, Fritz Manes
Roteiro: Michael Butler, Dennis Schryack *Fotografia:* Bruce Surtees
(Technicolor/Panavision) *Edição:* Joel Cox *Música:* Lennie Niehaus *Supervisão Artística:*
Edward C. Carfagno *Duração:* 115 min.

Elenco: Clint Eastwood (O Padre/Pistoleiro), Michael Moriarty (Hull Barret), Carrie Snodgrass (Sarah Wheeler), Christopher Penn (Josh LaHood), Richard Dysart (Coy LaHood), Sydney Penny (Megan Wheeler), Richard Kiel (Club), Doug McGrath (Spider Conway), John Russell (Stockburn)

Em entrevista a Michael Henry, em 1984, Clint Eastwood observava:

“Beyond the genre, are you interested in the West and its history?”

In a personal capacity, of course, but in my pictures it's mainly been a question of mythology. Pale Rider is no exception; it's got numerous biblical references. However, since it's about miners, I had to read a lot of works about the topic and the Gold Rush era. Again, we filmed it in Idaho, in the region of the Sawtooth Mountains. It's magnificent country, some of the most beautiful in the United States. As we did for High Plains Drifter, we constructed a whole town, from A to Z.”⁵³

Após as sequências iniciais, que contrapõem ameaça e refúgio até o ataque aos mineradores, em aproximação e fusões os planos vão mostrando o enterro, pela jovem Megan, de sua cadela que morre durante o assalto. Ela faz uma oração que, com a trilha, vão

⁵³ In: Kapsis and Coblenz (Eds.), *Op. Cit.*, p. 113.

criando um estranhamento e cadência, junto às fusões e contracampos que dispõem a aparição da paisagem e do cavaleiro. A trilha tem seus aspectos fantasmáticos de modo a enfatizar um ‘salvador’ ou alguém que se materializa na oração. A orquestração evoca movimentos tensos e, ao mesmo tempo, religiosos e contidos.



O personagem surge da paisagem e há também planos de descida e planos médios que nos remetem a *O Estranho Sem Nome*. Mas, agora, em oposição à paisagem quente e um tanto árida do *western* anterior, a paisagem nevada está recoberta de cores outonais das folhagens das árvores.

Essa condição, alegoricamente, faz dos espaços atravessados instantâneos de promessa. A neve também opera como que um símbolo celestial, quase como uma ‘pureza’ e imaterialidade que percorrerá o início, o confronto e a partida ao longo do filme. Embora sob os efeitos actanciais isso até apareça sob a sujeira e outros elementos naturalistas.



Os elementos bíblicos que estavam presentes em *O Estranho Sem Nome* retornam, assim, sob nova chave, em que o Cavaleiro/Pistoleiro é agora uma espécie de anjo salvador. Enquanto no filme anterior ele era uma espécie de anjo vingador.

Há um modo de composição, entretanto, que aproxima os registros de idas e vindas da cidade e dos espaços circundantes.

A cidade é também um personagem em *O Cavaleiro Solitário* e suas aproximações e deslocamentos, entre outros espaços, permitem ao diretor recorrer a um novo recurso para a fantasmagoria: aparições e desaparecimentos do cavaleiro/pregador/pistoleiro.

Se *Django, Il Bastardo* era uma forte referência do primeiro filme, *Shane (Os Brutos Também Amam, 1953)*, de George Stevens, cumpre aqui o mesmo papel.

Quim Casas:

“Ambas películas participan de un transfondo similar y coinciden en algunas situaciones. Shane y Stark comenzaban a estrechar lazos cortando juntos leña para el fuego, mientras que El Predicador y Barret lo hacen golpeando una gruesa piedra bajo la que puede esconder-se una veta de oro; el granjero encarnado por Elisha Cook Jr. en Raíces profundas se envalentonaba y moría tiroteado en el fango a manos del pistolero contratado por el cacique, mientras en El jinete pálido es el minero que ha encontrado una enorme pepita quien se enborracha, increpa a los asesinos a sueldo pagados por LaHood y es acribillado en la nieve súcia del pueblo. Pero las similitudes concluyen ahí, em su revisión (distinta) de un mismo código ético por lo que a una de las figuras legendarias del género, la del pistolero errático, se refiere.”⁵⁴

Ademais, a paisagem, em *Shane*, tem algumas tomadas de árvores – em alguns intervalos – que compõem uma forma poética de deriva sob os personagens.

Aqui, a paisagem oscila entre um registro ecológico – a mineradora mecanizada de La Hood e sua destruição do ambiente – e contemplativo e fantasmagórico.

As aparições e desaparecimentos fazem do cavaleiro um oponente furtivo, mas ao mesmo tempo, esse anjo vingador sob os desmandos de La Hood. São sempre tomadas em câmera subjetiva, sob o olhar dos personagens que o seguem.

Como um samurai, ele abate os ajudantes de La Hood, em que essas tomadas de conjunto das montanhas ficam a sugerir sua condição mítica. Novamente, Kurosawa se insere nessas referências de ação.

Mas essa condição sobrenatural apresenta suas fragilidades e o pregador precisa recorrer às armas de fogo, ou é ajudado por um gigante quando o filho de La Hood irá baleá-lo pelas costas.

⁵⁴ Quim Casas, *Op. Cit.*, p. 117.

Numa sequência, em que parte para outra cidade para buscar as armas, a estação de trem evoca um pouco a abertura de *Era Uma Vez no Oeste*, de Sergio Leone (*C'era una volta Il West/Once Upon a Time in The West*, 1968), quando Harmonica (Charles Bronson) é esperado por três pistoleiros. Mas lá, a coreografia dos espaços e tempos cadencia a espera. Enquanto aqui, a montagem usa o trem como velamento e intercala com Hull Barret procurando pelo Pregador.

Simsolo aponta, muito oportunamente, que Eastwood realiza na mesma época sua 'única' incursão pelo fantástico, sob a série televisiva *Histórias Extraordinárias* (*Amazing Stories*), produzida por Steven Spielberg:

"(...) Et c'est une histoire de réincarnation (...): A la fin du XIXe. siècle, un peintre aime Vanessa. Elle lui sert de modèle. Ses toiles séduisent une de leurs amis qui décide d'organiser une exposition. Mais Vanessa est tuée dans un accident. Le peintre est inconsolable. Il ne veut plus peindre. Jusqu'au jour où il retrouve une toile que représentent Vanessa dans le jardin. Il veut brûler le tableau, mais il découvre que la femme qu'il aime n'y figure plus. Elle est véritablement dans le jardin. Le peintre comprend qu'il peut la faire revenir d'entre les morts à condition de la peindre dans les décors où il la souhaite: au piano, dans le salon, sur le divan ou dans leur chambre à coucher. Bientôt, il expose ces oeuvres, tout en dissimulant son secret. Le film s'achève sur le peintre face à une toile où il s'est représenté devant une suite de miroirs qui le reflètent à côté d'une femme voilée de deuil. La femme voilée est là. Pendant le vernissage. C'est Vanessa. Il lui confie qu'ils partiront pour l'Australie et qu'ils auront un enfant."⁵⁵

Mas, se somente nesses vinte minutos do episódio de *Vanessa no Jardim* Eastwood filma uma reencarnação, elas passeiam simbólica e fantasmaticamente por vários de seus filmes.

⁵⁵ Noël Simsolo, *Op. Cit.*, pp. 140, 141. O episódio é também um curioso jogo de situações com a pintura, em que Eastwood pode explorar ainda mais os motivos especulares, que se mencionou em *Perversa Paixão e Impacto Fulminante*.

O DESTEMIDO SENHOR DA GUERRA (HEARTBREAK RIDGE, 1986)

Sinopse: Veterano de guerra, o atirador Tom Highway (Eastwood) sempre desafia seus superiores e o exército, com seu jeito agressivo e moral rígida. Mas tem uma segunda chance treinando um pelotão indócil e acomodado, o qual deve conduzir a uma operação na ilha de Granada. Enquanto dobra os soldados e os transforma, luta com seu próprio machismo para se reaproximar da ex-esposa (Aggie/Mason).

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpaso; Clint Eastwood, Fritz Manes *Roteiro:* James Carabatsos (a partir de estória de Dennis Hackin, Joseph Stinson, Megan Rose) *Fotografia:* Jack N. Green (Technicolor) *Edição:* Joel Cox *Música:* Lennie Niehaus *Supervisão Artística:* Edward C. Carfagno *Duração:* 115 min.

Elenco: Clint Eastwood (Tom Highway), Marsha Mason (Aggie), Everett McGill (Major Powers), Moses Gunn (Sgt. Webster), Eileen Heckart (Little Mary), Bo Svenson (Roy Jennings), Boyd Gaines (Tenente Ring), Mario Van Peebles (Stitch), Arlen Dean Snyder (Choozoo), Vincent Irizarry (Fragetti), Ramon Franco (Aponte)

Simsolo:

“Dans Hertbreak Ridge, tout repose sur le principe du simulacre, stratégie logique puisque le film de guerre, par la reconstitution en fiction d’une réalité passée, est un simulacra obligé. Même quand le réalisateur (c’est le cas de Eastwood) filme les véritable manouevres militaires pour donner un aspect documentaire à sa mise en scene, le trompe-l’oeil demeure; les manouevres étant, par définition, l’imitation d’un vrai combat, sa répétition en virtualité, juste une experimentation limitée de nouveau materiel pour les troupes. (...).⁵⁶

⁵⁶ Noël Simsolo, *Op. Cit.*, p. 147.



Esses simulacros e combates tornam aos personagens ‘durões’ de Eastwood.

Alguns elementos dos filmes intinerantes que vimos se mesclam ao filme, mas as paisagens não possuem a mesma atenção destes.

Há, também, algumas semelhanças com o sargento John M. Striker, interpretado por John Wayne, em *As Areias de Iwo Jima* (*Sands of Iwo Jima*, 1949), de Allan Dwan.

BIRD (IDEM, 1988)

Sinopse: A vida do músico Charlie Parker, através de *flashbacks* fragmentados, que traçam a verve criativa de suas performances e autodestruição através das drogas. O registro lírico e denso, em imagens e sons, se entremeia a representação dos diversos personagens históricos que conviveram com o músico.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpasso; Clint Eastwood, David Valdes, Tom Rooker *Roteiro:* Joel Oliansky *Fotografia:* Jack N. Green (Technicolor) *Edição:* Joel Cox *Música:* Lennie Niehaus *Supervisão Artística:* Edward C. Carfagno *Duração:* 161 min.

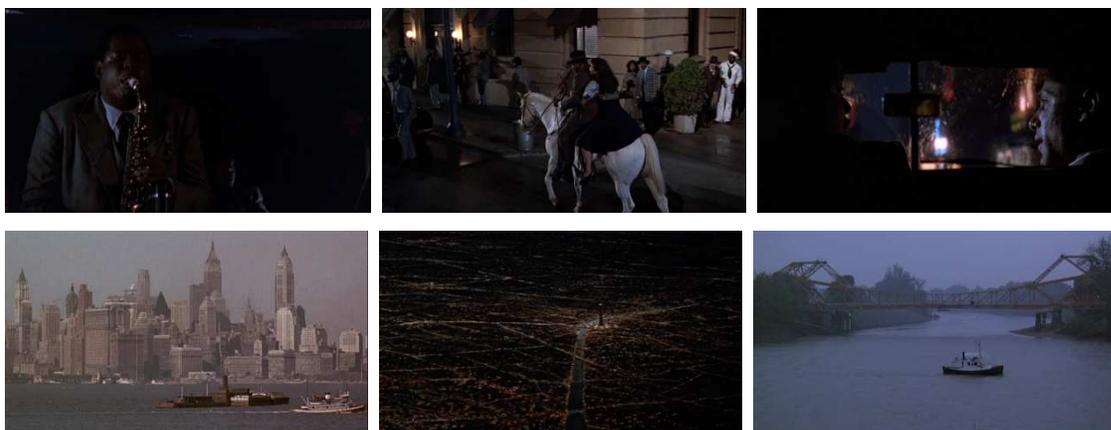
Elenco: Forest Whitaker (Charlie "Bird" Parker), Diane Venora (Cham Parker), Michael Zelniker (Red Rodney), Samuel E. Wright (Dizzy Gillespie), Keith David (Buster Franklin), Michael McGuire (Brewster), James Handy (Esteves), Damon Whitaker (jovem Bird), Morgan Nagler (Kim), Arlen Dean Snyder (Dr. Heath)

Richard Schickel:

“Bird is in many ways an atypical Eastwood movie, especially in its lack of a clean-cut narrative line – it is told as a series of disorderly fhashbacks – and its lack of anything like heroic behavior. It displays only a very limited compassion for its well- played (by Forrest Whitaker) protagonist.”⁵⁷

Quim Casas:

“(…) Bird es (…) una película oscura planteada visualmente como la época en la que se desarrolla. No se trata sólo de una minuciosa ambientación de los años treinta, cuarenta y cincuenta en lugares tan distintos como Nueva York, Los Ángeles o una destartalada granja en una remota localidad sureña, sino de una forma de encuadrar y de iluminar, de pensar en imágenes. El vestuário y los decorados fueron concebidos como si se tratara de una película en blanco y negro, y el trabajo de Jack N. Green, espléndido, logra algo nos parece evidente y que el propio Eastwood ha remarcado en todas las entrevistas sobre la película: lo difícil que resulta encontrar el equilibrio visual en una película filmada com escasas fuentes de luz y con convivencia en el plano de personajes negros y blancos, ya que los primeros absorben mucho la luz mientras que los segundos la reflejan demasiado.”⁵⁸



⁵⁷ Richard Schickel, *Clint Eastwood – A Retrospective*, p. 184.

⁵⁸ Quim Casas, *Op. Cit.*, p. 128.

Por entre esses movimentos fragmentados da montagem, as cidades e as viagens do músico trazem panorâmicas aéreas, *travellings* e deslocamentos simbólicos com a paisagem. Os movimentos de *Honktonky Man* estão dispostos agora em elipses e paisagens múltiplas.

O prato da bateria, que marca a elipse inicial em *raccord* de som e imagem, retorna ao final, como motivo circular.

CORAÇÃO DE CAÇADOR (WHITE HUNTER, BLACK HEART, 1990)

Sinopse: O cineasta John Wilson (Eastwood) vai a África, para as filmagens de um roteiro de seu amigo e escritor Peter Verril (Fahey). Mas Wilson protela sempre as filmagens para caçar um elefante, tornando sua equipe de filmagem refém de seu humor.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpasó; Clint Eastwood, David Valdes, Stanley Rubin *Roteiro:* Peter Viertel, James Bridges, Burt Kennedy (a partir do romance de Peter Viertel) *Fotografia:* Jack N. Green (Technicolor) *Edição:* Joel Cox *Música:* Lennie Niehaus *Direção Artística:* Tony Reading *Supervisão Artística:* John Graysmark *Duração:* 110 min.

Elenco: Clint Eastwood (John Wilson), Jeff Fahey (Pete Verril), George Dzundza (Paul Landers), Marisa Berenson (Kay Gibson), Alun Armstrong (Ralph Lockhart), Richard Vanstone (Phil Duncan), Charlotte Cornwell (Miss Wilding), Catherine Neilson (Irene Saunders), Edward Tudor Pole (Reissar), Richard Warwick (Basil Fields), Boy Mathias Chuma (Kivu)

No início da década de 90, Clint Eastwood roda este filme que reafirma sua condição de ‘autor’ na produção norte-americana e internacional perante a crítica.

Ao tratar dessa caçada de um cineasta (claramente inspirado em John Huston) a um elefante na paisagem africana há, indiretamente, o estabelecimento de premissas estéticas como diretor:

“(...) *Wilson is at a stage of his life as an artist where he believes he must be completely honest with with regard to the subjects he’s dealing with and to know whether or*

*not people will want to see his film is not his department. I agree with this position. If, as a filmmaker, you believe that a car has to go through a shop window because the public will like it, you're going to make a movie that won't have a lot of substance. Once you believe in a project, it's necessary to go ahead, and with luck the public will follow you. (...)."*⁵⁹

Um carro atravessando a janela de maneira espetacular e com explosão, em tomadas de vários ângulos, será vista em *Rookie – Um Profissional do Perigo*, o filme seguinte.

Mas essas contradições do cineasta não o desacreditam esteticamente.

Essas alternâncias entre projetos pessoais e produções que o *público gostaria de ver* são recorrentes ao longo da carreira do ator e cineasta até aqui: mas, mesmo nas segundas, como temos visto, as modulações e sutilezas estão sempre presentes.

Quando Clint Eastwood realizar *Os Imperdoáveis*, dois anos depois, essas 'pressões' da indústria não serão mais determinantes em suas obras, permitindo-lhe somente trabalhar com projetos pessoais.. A maneira como o logo da Warner aparecerá depois em preto e branco (em vários filmes), como um registro de 'clássico', reforça essa iconicidade que o próprio cineasta assumiu.

Mas a paisagem, aqui, respira sob a poesia de seus *westerns* ou de *Rota Suicida*, entre outros.

A luminosidade, porém, substitui os claros-escuros e/ou fantasmagorias dos *westerns*, em que algumas passagens evocam *Hatari!* (*Idem*, 1962), de Howard Hawks, por algumas soluções plásticas.



⁵⁹ In: Kapsis and Coblenz (Eds.), *Op. Cit.*: Michel Ciment/1990, p. 164.



Clint Eastwood:

“Africa and its skies have a very particular look. England too. I don’t recall precisely what concept we elaborated for the cinematography, except that I wanted to maintain a certain rhythm in the film and to oppose England to Africa, although this isn’t a big African adventure picture but a very personal story that takes place in Africa. But Africa has skies like Montana and I didn’t want to overlook this dimension. I wanted to achieve a happy marriage between the intimate story and the dimension of the landscape. The cinematography would not be dark like in a nocturnal movie such as Bird but on the contrary rather luminous.”⁶⁰

THE ROOKIE (ROOKIE – UM PROFISSIONAL DO PERIGO, 1990)

Sinopse: Nick Pulovski (Eastwood) é um detetive que investiga roubos de carros e persegue o gângster Strom (Raul Julia). Com a perda de um parceiro, precisa trabalhar com o jovem novato David Ackerman (Sheen). Perturbado pelo passado e fugindo da família rica, Ackerman se junta a Pulovski para desbaratar a quadrilha de Strom. Mas quando os capturam, Ackerman é subjugado e baleado por Liesel (Braga), a parceira e amante de Strom. Precisa, então, se confrontar com esse passado e libertar Pulovski de Strom, feito refém na fuga.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpaso; Howard Kazanjian, Steven Siebert, David Valdes *Roteiro:* Boaz Yakin, Scott Spiegel *Fotografia:* Jack N. Green (Technicolor/Panavision) *Edição:* Joel Cox *Música:* Lennie Niehaus *Direção Artística:* Ed Verreaux *Supervisão Artística:* Judy Cammer *Duração:* 121 min.

⁶⁰ *Idem*, p. 166.

Elenco: Clint Eastwood (Nick Pulovski), Charlie Sheen (David Ackerman), Raul Julia (Strom), Sonia Braga (Liesl), Tom Skerritt (Eugene Ackerman), Lara Flynn Boyle (Sarah), Pepe Serna (Tenente Ray Garcia), Marco Rodriguez (Loco), Pete Randall (Cruz), Donna Mitchell (Laura Ackerman), Xander Berkeley (Blackwell), Tony Plana (Morales)

Depois de *Coração de Caçador*, Eastwood retoma a temática do detetive.

Nick Pulovski é claramente *harryano* em seus procedimentos e tiradas sarcásticas. O personagem também empunha um charuto que nos remete ao cineasta John Wilson do filme anterior e ao sargento Highway, de *O Destemido Senhor da Guerra*. Inevitavelmente, o *cavaleiro sem nome*, da trilogia dos dólares de Leone, também se descortina indiretamente nessa referência.

O humor de *Duro de Brigar, Louco para Amar* tempera a aventura, mas seu mote principal parece ser a iniciação de um novo Dirty Harry. O que também torna as situações dos parceiros dos detetives uma solução diversa, em que o detetive/policial vivido por Eastwood é coadjuvante do parceiro (também, porque o ator estava envelhecendo e precisava de outros astros). Mas, como na série, o detetive tem um parceiro morto ao início e procura se vingar do assassino.

Pequena e velada referência – a meu ver – a Siegel no passado de Pulovsky, que era um corredor esportivo antes de se tornar policial. A evocação é a da refilmagem de *Os Assassinos* (*The Killers*, 1964, TV), com Johnny North (John Cassavetes) como um piloto de corridas.

A abertura e fechamento se dão agora sob nova simetria, com entrada e saída de ambientes (vide Paisagens Estilísticas). A luz fria ao início reflete tanto a condição de sonho, como de obscuridade e demônios interiores do novo Dirty Harry. A luminosidade final sob o corredor o seu claro aprendizado e iniciação da nova parceira.

Os demônios de David Ackermann atravessam a narrativa sob a forma de *flashbacks* e o sonho nas tomadas iniciais.

Sua estruturação é cumulativa, em crescendo que vai revelando a morte do irmão e a resolução dos conflitos internos e externos do personagem.

Essa forma será utilizada mais tarde em *Sobre Meninos e Lobos*, numa retomada dessas soluções afetivas e estéticas sob outro formato.

No entanto, os *flashbacks*/sonhos e os entreatos afetivos com o pai não se adensam sob os espaços de locação. Dispositivos similares aos de *Um Agente na Corda Bamba*, mas que, com a cidade, operavam lá de uma forma labiríntica com os demônios internos do detetive. A personagem de Liesel, po entanto, parece evocar o filme, durante a sequência em que transa com Pulovski com este amarrado: os jogos de fetiche sob novo formato.

Outra solução, reaproveitada no filme seguinte, é a execução de Strom por Pulovsky, que tem uma forma similar quando William Munny mata Wild Bill.

A paisagem, incidental ao longo do filme, tem uma sequência intervalar, durante as escutas telefônicas sob a mansão de Strom, que evocam uma tomada do segundo *Dirty Harry*, dirigido por Ted Post. A de Post em *contre-plongée* e a de Eastwood em *plongée*.



As diferenças entre Ackerman e Pulovski, mediadas pelo carro, operam com planos de entrada e saída dos personagens da paisagem e do veículo, diurna e noturna, que alternam respectivamente com a ação.



Outras estruturas *harryanas* que são expandidas são a perseguição inicial de Pulovski a um caminhão, em tomadas noturnas que utilizam faíscas e carros arremessados em registros que dinamizam as perseguições da série.

Nas sequências finais, um jato que persegue em terra Ackerman e Pulovski funciona como situações que eram mediadas por helicópteros na série, em *Rota Suicida* e *Um Agente na Corda Bamba*: evocando *Rota Suicida*, o jato explode ao colidir com outro avião (*Boeing*), enganado pelos detetives.

OS IMPERDOÁVEIS (THE UNFORGIVEN, 1992)

Sinopse: William Munny (Eastwood) é um criador de porcos e ex-pistoleiro, que se junta ao jovem Schofield Kid (Woolvett) e ao seu antigo parceiro Ned Logan (Freeman), para um último trabalho. Eles partem para receberem uma recompensa pela execução de dois vaqueiros, depois que um deles retalhou o rosto de uma prostituta (Delilah/Thomson) em Big Whiskey (Wyoming) e suas amigas juntaram dinheiro para o prêmio. Dirigindo-se a cidade, Munny e seus parceiros se defrontam com o duro xerife Wild Bill (Hackman). Mais uma vez, Munny precisa confrontar seu passado de violência, após Wild Bill matar seu parceiro Ned.

Direção: Clint Eastwood *Produção*: Warner Bros./Malpaso; Clint Eastwood, David Valdes, Julian Ludwig *Roteiro*: David Webb Peoples *Fotografia*: Jack N. Green (Technicolor/Panavision) *Edição*: Joel Cox *Música*: Lennie Niehaus *Direção Artística*: Rick Roberts, Adrian Gorton *Supervisão Artística*: Henry Bumstead *Duração*: 130 min.

Elenco: Clint Eastwood (William Munny), Gene Hackman (Xerife Little Bill Daggett), Morgan Freeman (Ned Logan), Richard Harris (English Bob), Jaimz Woolvett (Schofield Kid), Saul Rubinek (W.W. Beauchamp), Frances Fisher (Strawberry Alice), Anna Thomson (Delilah Fitzgerald), David Mucci (Quick Mike), Rob Campbell (Dave Bunting), Anthony James (Skinny Dubois), Tara Dawn Frederick (Little Sue), Beverley Elliott (Silk), Liisa Repo-Martell (Faith)

Em amplas tomadas de panorâmica frontais encontramos William Munny sob a mesma paisagem que abre e fecha o filme: primeiro enterrando sua esposa e depois ‘rezando’

sob seu túmulo, com uma pequena casa e uma árvore que surgem e desaparecem sob o crepúsculo, enquanto acordes de violão pontuam as informações que devem nos guiar através de sua viagem ou de seu retorno.

Viagem essa que se torna uma interiorização progressiva da memória sob as condições que se apresentam na narrativa. O desfiguramento do rosto de uma prostituta (Delilah) em *Big Whiskey* por um vaqueiro e a vingança, que se segue a esse ato, trazem para a cidade os personagens. Passando-se, muitas vezes, a um percolamento das lembranças daqueles que nela vivem ou para ela ocorrem, sob os eventos de seu presente. Assim, o biógrafo covarde e oportunista que salta de uma situação para a outra e busca um inventário conveniente do tempo presenciado ou vivido por outros, o jovem míope que precisa ‘lembrar’ “*que já matou mais de cinco homens*”, o xerife que está construindo uma casa e que é testemunha viva de sanguinários matadores.

De saída, parece-nos que há uma escolha deliberada por algumas estruturas ‘arquetípicas’ do gênero: a mulher cuja honra foi maculada, o pistoleiro solitário, o xerife impiedoso, a pequena cidade com seus tipos característicos, o confronto final, entre outros. Mas logo nos apercebemos que todas essas estruturas são cruamente desmontadas, pois a mulher é uma prostituta que aqui não morre para salvar o ‘herói’, o pistoleiro é agora um pacato criador de porcos marcado pela lembrança da mulher morta e de seu passado violento e criminoso, o xerife autoritário e violento possui um senso de ‘justiça’ e de ‘ética’, os personagens ‘característicos’ discutem se é melhor tomar um tiro no verão ou no inverno, o confronto final – ainda que obedecendo a uma condição vingativa ‘típica’, a do parceiro morto – revela uma contradição de papéis e a frase “*Merecer não tem nada a ver com isso*” (“*Deserve’ has got nothing to do with it.*”) parece resumir toda a condição com que a violência é vista e moldada pelo filme. Conjuntamente, há uma obsessiva aparição de elementos escatológicos, que obedecem tanto a uma dessacralização do gênero (os porcos, o assassinato de um vaqueiro defecando) quanto a uma ‘veracidade’. No sentido de que a morte que se infringe a outros e as escolhas que a antecedem passam por trivialidades, por um senso de vida comum que parece acompanhar o filme.

O personagem de Josey Wales parece ecoar sob essas estruturas.⁶¹

⁶¹ O último *western* de Siegel, *O Último Pistoleiro* (*The Shootist*, 1976) tem algumas correlações, em que a temática do pistoleiro crepuscular também mostra o declínio e a redenção. Se Siegel utiliza a forma de um documentário, Eastwood recorre às cartas, também em seu último *western* até aqui.

É como se, de alguma forma, aquele matador que procurava fugir ao convívio e estava permanentemente expiando um crime contra si e que o acabava levando à violência se reencontrasse nesse William Munny. Que agora está prostrado e buscando desajeitadamente convocar uma vez mais o esquecido – maltratar os animais, atirar, matar –, tudo aquilo que ele acredita ter esquecido com a ajuda de sua mulher (“...rest your soul”).

Em *Josey Wales* há algumas cenas marcantes em que ele cospe na cabeça de um cão, sempre afugentado a cada vez que se aproxima, numa clara demonstração de recusa de qualquer afeto. Enquanto William Munny diz que o cavalo o está punindo por ter maltratado os animais no passado, quando tenta montar para a partida.

Os caçadores de recompensa que perseguiram Wales são agora os personagens que, à primeira vista, seriam os ‘mocinhos’; também há uma certa ‘estética dos excluídos’, que se em *Wales* eram o índio, a mulher ou o renegado, encontram-se aqui em outros matizes nessas prostitutas e bandidos regenerados ou na presença de um companheiro negro. As estruturas míticas de *o Estranho Sem Nome* e de *Cavaleiro Solitário* cedem lugar a essa dessacralização, mas ao final, o arcanjo vingador retorna sob a chuva, entremeado à violência e a redenção.

A paisagem trafega no registro itinerante de *Josey Wales*, ampliando os espaços interiores dos personagens. Prolongando suas ações e, simultaneamente, criando-lhes lapsos de tempo – também para o espectador –, em que tomadas contemplativas vem se instaurar sorrrateiramente na narrativa.

O movimento de viagem obedece, assim, aos mesmos recursos estilísticos empregados em *Josey Wales*, com amplas tomadas panorâmicas e efeitos climáticos.

A trilha de Leni Niehaus desempenhará um papel fundamental nas trilhas do próprio Eastwood e/ou outros, pois os motivos melódicos em filmes como *Menina de Ouro* ou *A Troca* seguem sendo variações rítmicas de seu tema musical em *Os Imperdoáveis*.





A PERFECT WORLD (UM MUNDO PERFEITO, 1993)

Sinopse: Durante a década de 60, Butch Haynes (Costner) e um comparsa fogem de uma penitenciária. Sequestram um menino como refém, durante a fuga. O garoto – filho de testemunhas de Jeová – e Butch desenvolvem uma relação de afeto. São perseguidos por um delegado (Eastwood) e a equipe com a qual este é forçado a trabalhar, depois que o sequestro mobiliza o governo do Texas.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpaso; Mark Johnson, David Valdes
Roteiro: John Lee Hancock *Fotografia:* Jack N. Green (Technicolor/Panavision) *Edição:* Joel Cox
Música: Lennie Niehaus *Direção Artística:* Jack Taylor Jr. *Supervisão Artística:* Henry Bumstead
Duração: 137 min.

Elenco: Kevin Costner (Butch Haynes), Clint Eastwood (Red Garnet), Laura Dern (Sally Gerber), T. J. Lowther (Phillip Perry), Keith Szarabajka (Terry Pugh), Leo Burmester (Tom Adler), Paul Hewitt (Dick Suttle), Bradley Whitford (Bobby Lee), Ray McKinnon (Bradley), Jennifer Griffin (Gladys Perry)

A estrutura do *road-movie* corporifica a aparição da paisagem.

Nessa perseguição pelas estradas do Texas, os personagens principais do ladrão fugitivo e do menino ‘sequestrado’ desenvolvem tanto uma história de afeto,

amadurecimento e redenção, como se deslocam por geografias espaciais e sociais, com suas planícies e populações características: cada lugar é, assim, um espaço de encontro na fuga, de pequenas revelações e dissonâncias. Algo que a montagem, alternada entre os dois focos narrativos – perseguidos e perseguidores – direciona até o desfecho que fecha o círculo (vide Paisagens Estilísticas). Nesse percurso, surgem planícies, filmadas em tomadas de panorâmica, que adquirem uma maior lentidão à medida que o filme ‘avança’.

Aqui e ali, pausas visuais introduzem momentos contemplativos quase que dissociados dos acontecimentos mostrados, como em *Os Imperdoáveis*.

O mesmo pode ser observado em tomadas de profundidade, com um enquadramento obsessivo das estradas, de seus prolongamentos atrás ou à frente dos personagens e, conseqüentemente, para o espectador.

A própria metáfora criada pelo personagem do ladrão para o menino – do carro como uma máquina do tempo – parece assumir a descrição dessa história que se passa na década de 60. A trilha incidental, através do rádio, compõe muito dessas situações, com canções de *blues*, *country* e *rythm’ blues*.

O tema de uma segunda oportunidade é recorrente na obra do diretor, mas há algo de *O Último Golpe (Thunderbolt e Lightfoot)*, de Michael Cimino: os personagens *outsiders* de Cimino, perdendo-se por entre a paisagem e as estradas, se reencontram aqui no menino e no ladrão numa ‘fantasmagoria’ de afeto – o menino não pode participar do Halloween, devido a religião de sua mãe, e Butch é tanto um pai que lhe dá a roupa de Gasparzinho, como um *outsider* que ficará pelo caminho; no filme de Cimino, é o personagem ambíguo de Lightfoot (Jeff Bridges).



AS PONTES DE MADISON (THE BRIDGES OF MADISON COUNTY, 1995)

Sinopse: Fotógrafo (Kincaid/Eastwood) conhece uma dona de casa (Francesca/Streep) no condado de Madison, Iowa, quando se perde procurando as pontes turísticas que deve fotografar. Os dois se apaixonam e vivem um romance que dura apenas quatro dias, enquanto a família de Francesca está fora, durante a década de 60. Os filhos de Francesca, através da leitura dos diários da falecida mãe na década de 90, narram em *flashback* a história. Sua difícil aceitação do romance os levará a realizar o último desejo de Francesca.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Amblin/Malpas; Clint Eastwood, Kathleen Kennedy, Tom Rooker, Michael Maurer *Roteiro:* Richard La Gravenese (a partir do romance de Robert James Waller) *Fotografia:* Jack N. Green (Technicolor) *Edição:* Joel Cox *Música:* Lennie Niehaus *Direção Artística:* William Arnold *Design de Produção:* Jeannine Oppewall *Duração:* 94 min.

Elenco: Clint Eastwood (Robert Kincaid), Meryl Streep (Francesca Johnson), Annie Corley (Caroline Johnson), Victor Slezak (Michael Johnson), Jim Haynie (Richard Johnson), Sarah Kathryn Schmitt (jovem Caroline), Christopher Kroon (jovem Michael), Phyllis Lyons (Betty), Debra Monk (Madge), Richard Lage (advogado Peterson), Michelle Benes (Lucy Redfield), Pearl Faessler (esposa de Michael Johnson)

O gênero melodrama parece seguir os seus parâmetros ‘arquetípicos’ – o do melodrama sentimental – com os apaixonados separados pela incompatibilidade e o final ‘feliz’ com a redenção dos personagens através desse amor (no passado e no presente).

Mas a paisagem se insere de uma maneira pouco acidental: as estradas, a ponte Roseman e várias tomadas de fazendas e campos nos arredores da cidade entremeiam a narrativa, como que a compor tanto o local do idílio romântico, como a deslocar esses afetos em meio a suas aparições.

Sob os temas melodramáticos ‘essenciais’, no entanto, está a presença da fotografia através do trabalho de Robert Kincaid. Como repórter e artista, isso estabelece uma relação muito direta com a paisagem e o esteticismo sutil de Eastwood, que temos acompanhado ao longo da filmografia nas inserções com a pintura e a literatura.

Ao mesmo tempo, o diretor delinea um diálogo de gerações entre o liberalismo *beatnik* da década de 60 e o neoconservadorismo da década de 90 na sociedade americana. Como o fizera em *Breezy* sob a década de 70, sem julgamentos e sem sociologismos.

Como em *Breezy*, a casa orchestra os tempos dos afetos com coreografias de espaços e tempos, mas agora sob a trilha incidental.

As pontes do condado de Madison operam também esses movimentos simbólicos: o vermelho da ponte Roseman parece nos evocar novamente Douglas Sirk, em que a cabana – como refúgio – em *Tudo que o Céu Permite* possuía uma mesma tonalidade alegórica.

Se as cartas em *Os Imperdoáveis* apareciam evocadas nos letreiros indicativos ao início e fim, a solução reaparece através da leitura pelos filhos de Francesca, num mesmo movimento circular na montagem.

O tema da viagem e da memória, também como em *Os Imperdoáveis*, imprime a deriva: uma viagem iniciada (nas lembranças/*flashbacks*) e cuja estadia de quatro dias dá ensejo aos acontecimentos.

Mas os espaços são, como em *Breezy*, uma sucessão de lugares afetivos. Sua transitoriedade, no entanto, é calculada sob indas e vindas do encontro, da perda e do ‘reencontro’ sob o presente, como aceitação.

Assim, a contraposição entre o retorno (no tempo, pois as cartas e os diários desencadeiam a narrativa principal) e a partida de uma caminhonete numa estrada, ao final do filme, parece prolongar os personagens de Kincaid e Francesca, num registro poético. Não sabemos quem dirige a caminhonete.

A chuva, nas sequências finais, imprime o movimento dos amantes como nas coreografias da casa, com a sucessão dos espaços e dos personagens num crescendo de ansiedades, para tornar ao repouso e afastamento.

Esse prolongamento poético também é operado nas tomadas que se sucedem ao ritual de deposição das cinzas de Francesca, sob a ponte Roseman: a montagem apresenta as paisagens do idílio romântico do passado, com a casa, a fazenda e as plantações no presente, sob a trilha principal, até que as tomadas aéreas retornem à mesma ponte, em tomada congelada.

Fotografia final dos afetos.



PODER ABSOLUTO (ABSOLUTE POWER, 1997)

Sinopse: Ladrão de jóias (Luther Whitney/Eastwood) presencia acidentalmente assassinato de mulher pelos agentes do presidente americano Alan Richmond (Hackman), escapando com a prova do crime. Para tentar desmascarar o presidente e seus agentes, ele decide não fugir do país. Defronta-se então com a perseguição da polícia e dos agentes, enquanto tenta proteger sua filha, envolvida na trama.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Columbia Pictures/Castle Rock/Malpasso; Clint Eastwood, Karen Spiegel, Tom Rooker, Michael Maurer *Roteiro:* William Goldman (a partir do romance *Absolute Power*, de David Baldacci) *Fotografia:* Jack N. Green (Technicolor/Panavision) *Edição:* Joel Cox *Música:* Lennie Niehaus *Direção Artística:* Jack G. Taylor Jr. *Design de Produção:* Henry Bumstead *Duração:* 120 min.

Elenco: Clint Eastwood (Luther Whitney), Gene Hackman (presidente Alan Richmond), Ed Harris (Seth Frank), Laura Linney (Kate Whitney), Scott Glen (Bill Burton), Dennis Haysbert (Tim Collin), Judy Davis (Gloria Russel), E.G. Marshall (Walter Sullivan), Melora Hardin (Christy Sullivan), Ken Welsh (Sandy Lord), Penny Johnson (Laura Simon), Richard Jenkins (Michael Mcarty)

O filme foi realizado em Washington após as filmagens de *Na Linha de Fogo* (*In The Line of Fire*, 1993), de Wolfgang Petersen e com ele guarda relações de proximidade e oposição.

Mas aos espaços abertos das paisagens e da cidade de Washington, Eastwood contrapõe espaços mais fechados.

A solução dos disfarces, usadas pelo assassino vivido por John Malkovich, retornam no modo como o ladrão despista a polícia e seus perseguidores. Também os passaportes falsos. O que nos remete a *Escalado para Morrer* e, sobretudo, *Firefox*, quando Mitchell Gant tem que despistar os agentes russos. As estruturas ‘noirs’ e hitchcockianas passeiam em derredor.

A própria relação com a cópia do El Greco (*São Francisco recebendo as Chagas*) pode ser tomada como variação do explosivo/dispositivo, que o assassino de *Na Linha de Fogo* fabrica – também – minuciosamente.

Todas essas soluções são encetadas, porém, como um retrato positivo.

São estruturas de afeto e heroísmo/patriotismo que fornecem ao personagem de Luther a possibilidade de transitar acima da lei, mas permanecendo dentro de seus limites.

A psicopatia do assassino do filme anterior se traduz agora em modulações sensíveis: a retomada do afeto da filha segue-se, na trama política e sexual principal, como resolução de fundo. No filme de Wolfgang Petersen, o personagem de Eastwood apresenta essas modulações, mas sob outro registro. Permanece em ambos, porém, formas de patriotismo e a segunda chance.

Os jogos com a pintura reaparecem nos desenhos de Luther, que se fundem com a paisagem e nos remetem aos inícios da obra do cineasta (vide Fimografia). A sequência aparece na montagem como eclipse de tempo.



Essa invasão da mansão de Walter Sullivan utiliza as pinturas como uma introdução sutil dos motivos do crime por acontecer, através dos retratos de personagens femininos.

Simbolicamente, passeia por esses retratos, transitando entre o suicídio, o erotismo e a beleza melancólica. A fotografia do casal fecha como indicação narrativa, em que as pinturas anteriores fornecem, assim, disposições poéticas entremeadas ao formato do *thriller*.



Entre as inúmeras variações com que as perseguições e a paisagem se apresentam ao longo da filmografia de Eastwood, a fuga de Luther Whitney nas sequências iniciais apresenta registros inusuais de fotografia em sua obra.

Após o presenciamento do crime do presidente americano Alan Richmond e seus agentes, Luther foge por uma janela através de uma corda.

Os agentes Bill Burton e Tim Collin passam a persegui-lo, munidos de aparelhos com visão noturna.

A paisagem é totalmente incidental, mas os efeitos de infravermelho na filmagem permitem um registro insólito na obra do cineasta.

Os movimentos de câmera subjetiva e *steadicam* entremeiam-se aos planos gerais e *travellings*, com a trilha de suspense emitindo uma nota aguda e fantasmagórica à medida que os agentes se aproximam de Luther.

Como em outros filmes, há sempre planos rápidos da paisagem isolada que os personagens adentram, com sutis disposições.



MIDNIGHT IN THE GARDEN OF GOOD AND EVIL (MEIA NOITE NO JARDIM DO BEM E DO MAL, 1997)

Sinopse: O repórter e escritor John Kelso (Cusack) vai à cidade de Savannah (Georgia) cobrir a festa de Natal do milionário Jim Williams (Spacey), a convite deste. Mas Williams mata seu amante e é preso, desencadeando uma investigação por parte de Kelso e de seu advogado para livrá-lo da prisão. Kelso se depara com os estranhos personagens da cidade e as ‘camadas obscuras’ que encobrem o crime e a personalidade de Williams.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpaso; Clint Eastwood, Arnold Stiefel, Anita Zuckerman, Michael Maurer, Tom Rooker *Roteiro:* John Lee Hancock (a partir do

romance *Midnight in the Garden of Good and Evil*, de John Berendt) *Fotografia*: Jack N. Green (Technicolor) *Edição*: Joel Cox *Música*: Lennie Niehaus *Direção Artística*: Jack G. Taylor Jr., James Murakmi (Savannah) *Supervisão Artística*: Henry Bumstead *Duração*: 155 min.

Elenco: Kevin Spacey (Jim Williams), John Cusack (John Kelso), Jack Thompson (Sonny Seiler), Irma P. Hall (Minerva), Judy Law (Billy Hanson), Alison Eastwood (Mandy Nichols), Paul Hipp (Joe Odom), Lady Chablis (Idem), Dorothy Loudon (Serena Dawes), Kim Hunter (Betty Harty), Geoffrey Lewis (Luther Driggers)

Se a paisagem, em sua amplitude, somente aparece filmada em tomadas de *travellings* aéreos que iniciam e fecham o filme, as localizações urbanas com suas praças e casas é que determinam os deslocamentos da narrativa.

Aqui, nessa história de um milionário e dono de uma loja de antigüidades, envolvido em um crime passionai que acaba por revelar sua homossexualidade, o filme histórico, a comédia de costumes e o filme de tribunal jurídico, entre outros, concorrem para que os deslocamentos operem um recorte individualizador nesses espaços de locação. Tudo se desloca pelo personagem John Kelso, que a partir da cobertura da festa de Natal de Williams passa a uma cobertura investigativa, sob os personagens insólitos de Savannah.

Há, porém, sempre pausas na montagem e tomadas dos espaços, com suas elipses narrativas e visuais com o cemitério, as praças, as fachadas das casas, uma tomada aérea da cidade e, particularmente, a abertura e o fechamento do filme (vide Paisagens Estilísticas), que introduzem e afastam, simultaneamente, a narrativa.



A fantasmagoria, que vimos ao longo de alguns *westerns* e outros gêneros, se mesclam na figura de Minerva e no cemitério de Savannah: entre a chegada de Kelso à cidade e seu passeio com Mandy e Lady Chablis pela praça, ao final, Minerva e o esquilo criam o mesmo efeito circular da abertura e do fechamento.

A obra do pintor inglês George Stubbs (1724-1806) – uma paisagem, *Newmarket Heath with a Rubbing-Down House* – é também determinante na trama, apresentando velamentos simbólicos com a própria narrativa, que novamente repetem esses efeitos circulares. Até que a solução fantasmagórica do final crie uma justiça poética, sob o cadáver de Billy Hanson e Jim Williams. As obras de arte de Williams, como utilizadas na introdução de *Poder Absoluto* para indicar a personagem feminina, já indicam sua homossexualidade, pelas tomadas de nus masculinos, entre outros.



Ao princípio, Jim Williams responde a Jonh Kelso, depois que este observa – sob luz negra – os efeitos de empasto e as camadas ocultas da pintura (*an overpainting*): “*I rather enjoy not knowing.*”



Depois, quando foi absolvido pela morte de seu amante Billy, presenteia a Kelso com a mesma obra e, quando indagado sobre o que realmente aconteceu, afirma: “*Sport... truth, like art, is in the eye of the beholder.*”

CRIME VERDADEIRO (TRUE CRIME, 1999)

Sinopse: Depois que uma repórter morre num acidente de carro, Steve Everett (Eastwood) a substitui na cobertura da execução do condenado Frank Beachum (Washington). Mas Everett passa a suspeitar da inocência de Beachum, contrariando seus superiores e a polícia. Correndo contra o tempo e seus problemas afetivos e profissionais, Everett lança-se numa busca pelas provas que salvem o condenado da execução.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Zanuck Company/Malpas; Clint Eastwood, Richard D. Zanuck, Lilli Fini Zanuck, Tom Rooker *Roteiro:* Larry Gross, Paul Brickman, Stephen Schiff (a partir do romance *True Crime*, de Andrew Klavan) *Fotografia:* Jack N. Green (Technicolor) *Edição:* Joel Cox *Música:* Lennie Niehaus *Direção Artística:* Jack G. Taylor Jr. *Supervisão Artística:* Henry Bumstead *Duração:* 127 min.

Elenco: Clint Eastwood (Steve Everett), Isaiah Washington (Frank Beachum), James Woods (Alan Mann), Denis Leary (Bob Findley), Diane Venora (Barbara Everett), Lisa Gay Hamilton (Bonnie Beachum), Bernard Hill (diretor da prisão Luther Plunkitt), Michael Jeter (Dale Portenhouse), Michael McKean (reverendo Shillerman), Sydney Tamiia Poitier (Jane March)

A narrativa tem seu mote principal no tempo entre a execução e a investigação, até que ambos confluem num encadeamento de tensões e reviravoltas. As tomadas dos relógios desempenham essa situação de maneira ‘clássica’, em que a corrida contra o tempo se desenvolve em várias situações. Como em *Poder Absoluto*, há uma ruptura com o modelo de detetive.

Voltam os planos de aproximação da paisagem com as tomadas aéreas. O fechamento se dá numa praça, sob a tomada congelada e uma canção de jazz. Simetrias de dia e noite e planos abertos e fechados.

A abertura de *True Crime* justapõe em paralelo a localização do condenado e do jornalista, em que ambos os locais e paisagens serão determinantes e recorrentes na trama: são deslocamentos por entre a cidade e a prisão e a estrada com a ‘curva da morte’ (elemento de início e resolução da trama).

Essas elipses de tempo e lugar contrapõem as situações de maneira a ligá-los acidentalmente. Pois a jornalista Michelle Ziegler morrerá na curva da morte, recaindo depois sobre Steve Everet a cobertura da execução de Frank Beachum.



A utilização das crianças também filtra algumas situações (os desenlaces afetivos) e cortes com desenhos infantis sobre os espaços apresentam similaridades com o dispositivo empregado em *Poder Absoluto*.



SPACE COWBOYS (IDEM, 2000)

Sinopse: Grupo de veteranos pilotos, liderados por Frank Corvin (Eastwood), treina para realizar uma delicada missão espacial e consertar um satélite russo. O satélite opera com um sistema criado por Corvin, que precisa trabalhar com o diretor da Nasa, Bob Gerson

(Cromwell), seu desafeto do passado. Mas a missão se revelará mais complicada do que esperam, pois o satélite esconde perigosos segredos militares.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpaso/Mad Chance; Clint Eastwood, Andrew Lazar, Tom Rooker *Roteiro:* Ken Kaufman, Howard Klausner *Fotografia:* Jack N. Green (Technicolor/Panavision) *Edição:* Joel Cox *Música:* Lennie Niehaus *Direção Artística:* Jack G. Taylor Jr. *Supervisão Artística:* Henry Bumstead *Duração:* 129 min.

Elenco: Clint Eastwood (Frank Corvin), Tommy Lee Jones (Hawk Hawkins), Donald Sutherland (Jerry O'Neill), James Garner (Tank Sullivan), James Cromwell (Bob Gerson) Marcia Gay Harden (Sarah Holland), Loren Dean (Ethan Glance), Courtney B. Vance (Roger Hines), William Devane (Eugene Davis)

Patrick Brion:

“(…) La manière dont est filmé le vaisseau soviétique, avec ses ferrailles devenues inquiétantes, est toute personnelle. L’ironie qui accompagne la première partie du film laisse bientôt la place à une atmosphère plus grave et plus nostalgique, celle au cours de laquelle on évoque les amis disparus et les moments arrachés au passé. Ces quatre héros d’ier, auxquels on a préféré un singe pour le premier vol spatial habité, n’ont jamais renoncé à leur vieux rêve de conquête de l’espace. Les avaries du satellite Ikon leur permettent de matérialiser ce rêve alors même que l’Amérique les a déjà en partie oubliés. La Nasa, qui les avait trahis, va être obligée – quelle dérision! – de faire appel à eux. Et, comme il y a quarant ans, même si l’un d’eux est victime d’un cancer qui le mine, les quatre hommes de Daedalus retrouvent leur technicité et leur fraternité. La fin, admirable, bouleversante et digne de 2001, l’Odyssée de l’espace, voit la caméra à la recherche de Hawk Hawkins, mort sur la Lune et dans le casque duquel se reflète la Terre pendant que l’on entend Frank Sinatra chanter ‘Fly me to the Moon’.”





DÍVIDA DE SANGUE (TRUE BLOOD, 2002)

Sinopse: Após perseguição a um psicopata, o detetive McCaleb (Eastwood) sofre um ataque cardíaco. Anos mais tarde, recuperado e vivendo com um coração doado, McCaleb é procurado pela irmã da doadora. Ele passa a investigar informalmente o assassinato em dívida pela doação e é confrontado com o mesmo psicopata. As pistas o aproximam perigosamente de seu ajudante nas investigações e companheiro de marinha, Buddy Noone (Daniels).

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpaso; Clint Eastwood, Judy G. Hoyt, Robert Lorenz *Roteiro:* Brian Helgeland (a partir do romance de Michael Connelly) *Fotografia:* Tom Stern (Technicolor/Panavision) *Edição:* Joel Cox *Música:* Lennie Niehaus *Direção Artística:* Jack G. Taylor Jr. *Supervisão Artística:* Henry Bumstead *Duração:* 108 min.

Elenco: Clint Eastwood (Terry McCaleb), Jeff Daniels (Buddy Noone), Wanda de Jesus (Graciela Rivers), Anjelica Huston (Dra. Bonnie Fox), Tina Lifford (detetive Jaye Winston), Paul Rodriguez (detetive Ronaldo Arrango), Dylan Walsh (detetive John Waller), Mason Lucero (Raymond)

Dívida de Sangue é uma investigação cumulativa, que retorna ao modelo do detetive sob os ventos do ‘politicamente correto’. Sua desaceleração é também sintomática da condição do personagem – coração doado por uma vítima – e, ao mesmo tempo, das ambivalências entre perseguido e perseguidor ocupando o mesmo espaço.

Essa justaposição retoma os campos conflitantes de *Um Agente na Corda Bamba*, mas com os espaços entre detetive e psicopata delimitados. Eles passam a conviver na

mesma linha porque o psicopata se torna ajudante do detetive. Como no filme de 1984, porém, uma forma de velamento.

Retorna o modelo da cidade sob tomadas noturnas e aproximação aérea como nos dois últimos *Dirty Harry*. Mas, diversamente, a câmera faz um movimento de descenso sob a cidade – junto com um helicóptero da polícia – até localizar a cena de um crime, visto em tomada aérea do helicóptero, que nos outros filmes era neutro nas tomadas.

Eastwood também recorre a elementos *harryanos* para ‘desconstruí-los’ e mesmo ironizá-los.

Os detetives Arrango e Walsh funcionam numa chave jocosa, quase como um gordo e magro em sua miopia em desvendar os crimes. O primeiro, no entanto, cumpre um papel sarcástico, com piadas e observações que lembram Harry Callahan. Essa oposição com o personagem Terry McCaleb, em que este se mostra compassivo e preocupado com as vítimas, sugere essa leitura.

Mas, novamente, os dispositivos estéticos levam a aparente fragilidade do detetive para as mesmas situações *harryanas*: a defesa das vítimas e a perseguição/execução do assassino, que nos remetem ao segundo *Dirty Harry*, sob os compartimentos estreitos de um barco abandonado. Também, a morte do assassino, sob a água, como no primeiro filme da série, em que Scorpio é alvejado por Callahan e cai num lago.

A abertura nos traz tomadas que também evocam o clima sombrio de *Um Agente na Corda Bamba*. Lá, os tênis desempenhavam uma forma de ocultamento e confusão de papéis.



A localização inicial do assassino se dá pelos tênis ensangüentados em *Dívida de Sangue*. A partir daí, a primeira perseguição nos remete também a perseguição final de *Um Agente na Corda Bamba*, com algumas tomadas aéreas noturnas e o fecho de luz do helicóptero sob os personagens.

Também, como no *insight* de Steve Everet na metade final de *Crime Verdadeiro*, Eastwood emprega novamente os recursos constantes de fantasmagoria sob um ataque do coração de McCaleb: o recurso empregado funciona na montagem como simbologia plástica – fotografia em raio X – e simbólica – a identificação com a vítima que doou o coração, revisitando seu assassinato. Como em o *Estranho Sem Nome*, sonhando com o xerife assassinado, aparições fantasmáticas sob o real.



SOBRE MENINOS E LOBOS (MYSTIC RIVER, 2003)

Sinopse: Em *flashback*, três garotos e amigos são abordados por dois homens que se dizem policiais. Um deles, Dave Boyle, é levado por eles e fica em cativeiro. Anos mais tarde, quando a filha de Jimmy Markum (Penn) é assassinada, as pistas investigadas por Sean Devine (Bacon) levam inicialmente a Boyle (Robbins). Os três amigos precisam, então, confrontar o passado e suas diferentes escolhas, sob as agruras presentes de suas vidas.

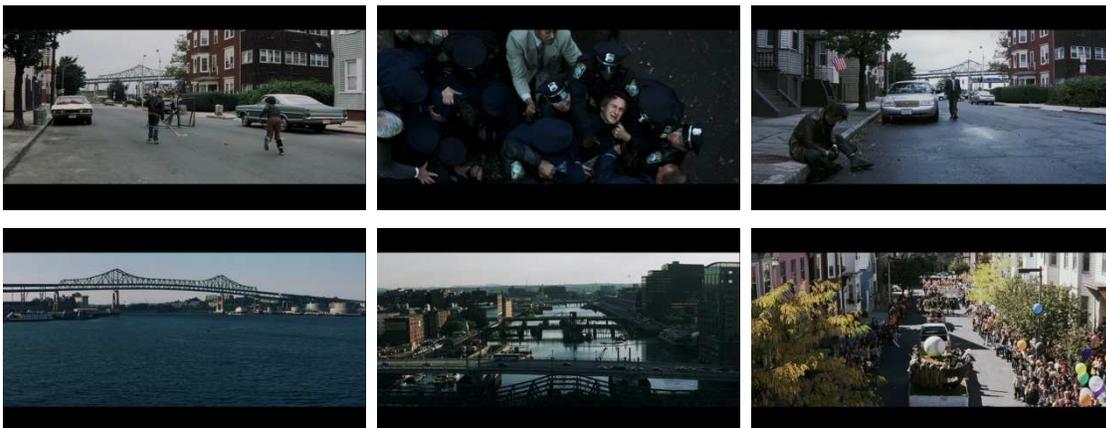
Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpaso; Clint Eastwood, Judy G. Hoyt, Robert Lorenz, Bruce Berman *Roteiro:* Brian Helgeland (a partir do romance de Dennis Lehane) *Fotografia:* Tom Stern (Panavision) *Edição:* Joel Cox *Música:* Lennie Niehaus *Direção Artística:* Jack G. Taylor Jr. *Supervisão Artística:* Henry Bumstead *Duração:* 137 min.

Elenco: Sean Penn (Jimmy Markum), Tim Robbins (Dave Boyle), Kevin Bacon (Sean Devine), Laurence Fishburne (Whitney Powers), Tina Lifford (detetive Jaye Winston), Paul Rodriguez (detetive Ronaldo Arrango), Laura Linney (Annabeth Markum), Marcia Gay Harden (Celeste Boyle), Kevin Chapman (Val Savage), Adam Nelson (Nick Savage), Thomas Gury (Brendam Harris), Emmy Rossum (Katie)

Quim Casas:

“Mystic River es el nombre del río por cuyas arterías fluye el agua de Boston, allí donde los que engañaron o traicionaron en alguna ocasión a Jimmy Markum reposan imbuídos del sueño eterno. Por esse río llega también el mal, contaminándolo todo a su paso. Porque la película, como antes lo fueran *Poder Absoluto* o *Medianoche en el jardín del bien e del mal*, no hace otra cosa que mostrar de manera distanciada, como si todo estuviera rodado en plano general largo, el mal latente que anida en cualquier comunidad y aparece siempre de la forma más sencilla, la mas natural. (...).

(...) Eastwood reinventa las formas del melodrama criminal acercándolo a las texturas emocionales de las grandes tragedias americanas y, en este sentido, recuerda algo a *Cruzando la oscuridad* (*The Crossing Guard*, 1995) y *El juramento* (*The Pledge*, 2001), las espléndidas segunda e tercera película como director de otro actor alejado de los fuegos de artificio de Hollywood, Sean Penn.”⁶²



⁶² Quim Casas, *Op. Cit.*, pp. 170, 171.

MENINA DE OURO (MILLION DOLLAR BABY, 2004)

Sinopse: Maggie (Swank) é uma lutadora de boxe pobre e tenaz que quer ser treinada pelo veterano e teimoso Frankie Dunn (Eastwood). Apesar das reticências iniciais a treinar mulheres, Frank resolve fazê-lo sob a insistência sutil de seu ajudante e ex-lutador Eddie Scrapp (Freeman). Ela passa a colecionar vários títulos sob um pseudônimo irlandês criado por Frankie. Mas quando luta com a ex-prostituta alemã 'Blue Bear' (Ryiker) é atingida deslealmente por trás e sofre um traumatismo. Frankie passa a cuidar dela, mas precisa aceitar a recusa da jovem em continuar vivendo.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpasso; Clint Eastwood, Judy G. Hoyt, Robert Lorenz *Roteiro:* Paul Haggis *Fotografia:* Tom Stern (Technicolor/Panavision) *Edição:* Joel Cox *Música:* Lennie Niehaus *Direção Artística:* Jack G. Taylor Jr. *Supervisão Artística:* Henry Bumstead *Duração:* 132 min.

Elenco: Clint Eastwood (Frankie Dunn), Hilary Swank (Maggie Fitzgerald), Morgan Freeman (Eddie Scrap/Iron Dupris), Jay Baruchel (Danger Barch), Mike Colter (Big Willie Little), Lucia Rijker (Billie 'The Blue Bear'), Brian F. O'Byrne (padree Horvak)

Cartas de um pai e treinador à sua filha que sempre retornam e uma frase lapidar, narradas em *off* pelo ex-lutador e ajudante de um ginásio de boxe, Eddie Scrapp: “*Everything in boxe is unnatural.*”⁶³

Há muito de *Boa de Briga (Girlfight, 2000)*, de Karin Kusama, nesta abordagem de Eastwood do boxe e da relação entre o treinador e a lutadora.

Mas ao despojamento estético e incidências da relação de afirmação da lutadora perante o machismo latino em Kusama, Eastwood os substitui pela família problemática e a figura vampirizadora da mãe. As semelhanças só prosseguem no modo ‘naturalista’ de descrição das lutas e dos lutadores, mas Eastwood mergulha esses elementos na densidade

⁶³ Há uma bela citação e homenagem ao filme, com os movimentos de pugilista de Frank Dunn em registro idêntico no episódio *Unfinished Business*, de *Battlestar Galactica* (2004 – 2009, Episode 9, Season 3). Série televisiva cuja recriação da original se mescla, plasticamente, entre tomadas de *steadican* vertiginosas, planos oníricos e *zooms* rápidos (estes introduzem as tomadas de batalhas espaciais num registro muito original), entre outras soluções.

melancólica de seus relatos claroescuros, em estética e narrativa. O despojamento de seu relato é ainda sob seu gosto pelas sombras.



A poesia, sob a leitura de W. B. Yeats (*The Lake Isle of Innisfree*) desempenha, no entanto, motivos próprios ao cineasta, em que se somam outras referências irlandesas (o estudo de gaélico e o codinome irlandês de Maggie).

Como em *Sobre Meninos e Lobos* as obscuridades, que temos visto de modo recorrente ao longo da filmografia, estabelecem aqui um viés melodramático com a personagem de Maggie, que nos trazem um pouco *O Campeão* (*The Champ*, 1979), de Franco Zeffirelli.

Embora grande parte do filme seja *in doors*, as paisagens incidentais alternam entre a neutralidade e o viés poético.

A circularidade, que é estabelecida na montagem pela viagem dos personagens e sua parada a uma lanchonete à beira da estrada (vide Paisagens Fílmicas), sob a torta de limão e os afetos, volta ao final como motivo evocativo.



Como em *Pontes de Madison* com a caminhonete (também aqui, uma narrativa contada sob cartas e *flashbacks*), as tomadas tornam ao mesmo motivo da paisagem e sugerem os personagens principais por entre os espaços, com as incidências líricas e melancólicas da trilha.

A CONQUISTA DA HONRA (FLAGS OF OUR FATHERS, 2006)

Sinopse: Durante a Segunda Guerra Mundial, três soldados participam da invasão à ilha de Iwo Jima e fincam a bandeira americana (imortalizada numa fotografia), após a vitória sob os japoneses. O governo americano resolve tirar proveito da situação, fazendo os soldados se apresentarem pelo país como trunfos de guerra e otimismo, sob o moral baixo da Grande Depressão. Mas, com suas recordações traumáticas, os soldados não se adaptarão bem a essas imagens de heroísmo.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpaso; Clint Eastwood, Robert Lorenz, Tim Moore, Steven Spielberg *Roteiro:* William Broyles Jr., Paul Haggis (a partir do livro *Flags of our Fathers*, de James Bradley e Ron Powers) *Fotografia:* Tom Stern (Technicolor/Panavision) *Edição:* Joel Cox *Música:* Clint Eastwood *Direção Artística:* Jack G. Taylor Jr. *Design de Produção:* Henry Bumstead *Duração:* 132 min.

Elenco: Ryan Phillippe (John 'Doc' Bradley), Jesse Bradford (Rene Gagnon), Adam Beach (Ira Hayes), John Benjamin Hickey (Keys Beech), John Slattery (Bud Gerber), Jamie Bell (Ralph 'Iggy' Ignatowski), Paul Walker (Hank Hansen)

CARTAS DE IWOJIMA (LETTERS FROM IWO JIMA, 2006)

Sinopse: Retomada do conflito armado visto no filme anterior, mas agora sob o ponto de vista dos oficiais e soldados japoneses. Através de suas cartas, suas experiências afetivas e da guerra são revisitadas pelo filme.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./DreamWorks SKG/Amblin Ent./Malpaso; Clint Eastwood, Paul Haggis, Robert Lorenz, Tim Moore, Steven Spielberg *Roteiro:* Iris Yamashita (a partir de estória de Yris Yamashita e Paul Haggis e do livro *Picture Letters from Commander in Chief*, de Tadamichi Kuribayashi) *Fotografia:* Tom Stern (Technicolor/Panavision) *Edição:* Joel Cox, Gary D. Roach *Música:* Kyle Eastwood, Michael Stevens *Design de Produção:* Henry Bumstead, James J. Murakami *Duração:* 141 min.

Elenco: Ken Watanabe (general Kuribayashi), Kazunari Ninomiya (Saigo), Tsuyoshi Ihara (barão Nishi), Ryo Kase (Shimizu), Shido Nakamura (tenente Ito), Hiroshi Watanabe (tenente Fujita), Takumi Bando (capitão Tanida), Yuki Matsuzaki (Nozaki)

A TROCA (*CHANGELING*, 2008)

Sinopse: Em 1928, após o desaparecimento de seu filho, Christine Collins (Jolie) é obrigada pela polícia de Los Angeles a aceitar um menino que diz ser seu. A recusa e convicções maternas de Collins a conduzem a um enfrentamento com uma estrutura policial corrupta, que a internam numa clínica psiquiátrica. Um policial honesto (?) investiga o desaparecimento de vários meninos e a polícia prende o assassino. Com a ajuda do reverendo Briegleb (Malkovich), Christine é libertada e leva a julgamento os chefes de polícia, continuando sua incansável busca pelo filho.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpaso; Clint Eastwood, Judy G. Hoyt, Robert Lorenz *Roteiro:* J. Michael Straczynski *Fotografia:* Tom Stern (Technicolor/Panavision) *Edição:* Joel Cox, Gary D. Roach *Música:* Lennie Niehaus *Direção Artística:* Patrick M. Sullivan Jr. *Design de Produção:* James J. Murakami *Duração:* 141 min.

Elenco: Angelina Jolie (Christine Collins), Gatlin Griffith (Walter Collins), Michelle Gunn (Sandy), Frank Wood (Ben Harris), John Malkovich (reverendo Gustave Briegleb), Colm Feore (chefe James E. Davis), Devon Conti (Arthur Hutchins), Jeffrey Donovan (capitão J. J. Jones), John Harrington Bland (dr. John Montgomery)

GRAN TORINO (IDEM, 2008)

Sinopse: Após a morte da esposa, o veterano de guerra Kowalski (Eastwood) é o único morador branco num bairro de maioria asiática. Apesar de seus preconceitos, Kowalski se aproxima da comunidade, depois que um jovem (Vang/Vang Lor) tenta roubar seu *gran Torino* e a família o obriga a trabalhar para ele. Passa a defender a família de Vang de uma gangue, mas os conflitos e tensões recorrentes levarão Kowalski a uma solução final.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Malpaso; Clint Eastwood, Judy G. Hoyt, Robert Lorenz *Roteiro:* Nick Schenk (a partir de estória de Dave Johanson e Nick Schenk) *Fotografia:* Tom Stern (Technicolor/Panavision) *Edição:* Joel Cox, Gary D. Roach *Música:* Kyle Eastwood, Michael Stevens *Direção Artística:* John Warnk *Design de Produção:* James J. Murakami *Duração:* 116 min.

Elenco: Clint Eastwood (Walt Kowalski), Christopher Carley (padre Janovich), Bee Vang (Thao Vang Lor), Ahney Her (Sue Lor), Brian Haley (Mitch Kowalski), Geraldine Hughes (Karen Kowalski), Dreama Walker (Ashley Kowalski), Brian Howe (Steve Kowalski), Scott Eastwood (Trey)

INVICTUS (IDEM, 2009)

Sinopse: Depois de ganhar as eleições, o Presidente Nelson Mandela (Freeman) quer aproximar brancos e negros na África do Sul, para reconciliar o país. Através do *rugby*, sua paixão, investe no time nacional (de maioria branca) e se aproxima do capitão do time (Pienarr/Damon), para a conquista do campeonato mundial e dessa reconciliação.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Spyglass Ent./Revelations Ent./Malpaso; Clint Eastwood, Lori McCreary, Robert Lorenz, Mace Neufeld *Roteiro:* Anthony Peckham (a partir do romance *Playing the Enemy*, de John Carlin) *Fotografia:* Tom Stern (Technicolor/Panavision) *Edição:* Joel Cox *Música:* Kyle Eastwood, Michael Stevens *Direção Artística:* Jonathan Hely-Hutchinson Jr. *Supervisão Artística:* Tom Hannan *Design de Produção:* James J. Murakami *Duração:* 133 min.

Elenco: Matt Damon (François Pienaar), Morgan Freeman (Nelson Mandela), Langley Kirkwood (George), Grant Roberts (Ruben Kruger), Penny Downie (sra. Pienaar), Robert Hobbs (Willem)

ALÉM DA VIDA (HEREAFTER, 2010)

Sinopse: Três personagens – uma jornalista, um médium e um menino - tem suas vidas entrecruzadas pela experiência da morte. Através do médium (Lonagan/Damon), suas dolorosas experiências podem chegar a uma reconciliação afetiva.

Direção: Clint Eastwood *Produção:* Warner Bros./Kennedy – Marshall Com./Amblin Ent./Malpaso; Clint Eastwood, John Bernard, Kathleen Kennedy, Robert Lorenz, Frank Marshall, Tim Moore, Peter Morgan, Steven Spielberg *Roteiro:* Peter Morgan (a partir do romance) *Fotografia:* Tom Stern (Technicolor/Panavision) *Edição:* Joel Cox, Gary D. Roach *Música:* Clint Eastwood *Direção/Supervisão Artística:* Patrick M. Sullivan Jr. *Design de Produção:* James J. Murakami *Duração:* 129 min.

Elenco: Matt Damon (George Lonagan), Cécile De France (Marie Lelay), Thierry Neuvic (Didier), Frankie McLaren (Markus/Jason), George McLaren (Markus/Jason), Jay Mohr (Billy), Bryce Dallas Howard (Melanie), Marthe Keller (dra. Rousseau), Derek Jacob (idem)

PAISAGENS DE DERIVA: MODULAÇÕES PARA AFETOS DE *OUTSIDERS*

“(...) *I believe that when you’re making a film, you’ve got everything in mind, in an almost subliminal way, and that all you have to do is make all that become reality on screen. I want to believe that even when you don’t know how to solve a filmmaking problem, how to film a shot, something in you tells you clearly what you ought to do.*”

*Clint Eastwood*⁶⁴

- *Paraíso e redenção: lugares de afetos, lugares de deriva*

As flutuações da paisagem obedecem a uma deriva de motivos nas tramas, como vimos ao longo de grande parte da filmografia.

Embora não iremos contemplar aqui todos os aspectos em que essa deriva de locações e afetos são moduladas, algumas de suas indicações devem possibilitar o contorno de suas diferentes – e recorrentes – aparições.

Há, inicialmente, uma condição *edênica*, que se pode observar por entre as aparições dos personagens e das paisagens. Esses espaços e durações referem uma sobreposição de planos e sequências, mixagem sonora e trilha incidental em suas montagens e narrativas.

O éden ou paraíso é a forma como, dentro de algumas dessas narrativas, a paisagem evoca modos de promessa e/ou redenção: os afetos se movem e se lêem nesses espaços e durações, compondo com eles uma abertura dentro de situações de ameaça ou tensão/desequilíbrio dentro das diferentes tramas.

Independente dos gêneros, essas modulações de afetos e paisagens seguem algumas formas recorrentes na montagem que permitem aproximá-las.

Sua primeira aparição é a maneira como a trilha incidental (canções) e os espaços de paisagem são interpostos para obterem esse efeito. Num primeiro movimento o mar, a praia e a floresta conduzem os afetos.

Depois, essas situações são moldadas em paisagens de *western*, em que alguns casos nos permitem retomar as fantasmagorias que viemos trazendo ao longo da Tese. Por último,

⁶⁴ In: Kapsis and Coblenz (Eds.), *Op. cit.*, p. 235.

o éden não é dado como um lugar de refúgio, mas as situações com a paisagem permitem uma leitura de sua erotização sob a narrativa.

Essas flutuações prosseguem sob modos intervalares, com a viagem e/ou deslocamentos, em que a paisagem é incidental ou deriva dos climas psicológicos dos personagens. São intervalos que dispõem os motivos dos afetos sob os espaços.

Os entrepostos dessas viagens funcionam tanto como intervalos narrativos, como provêem elementos que devem compor um retorno dos personagens aos espaços afetivos.

a) Refúgios: amantes e canções

Em *Perversa Paixão*, as três principais sequências da praia com Dave, Tobey e Evelyn são os espaços e os tempos que permitem a reaproximação afetiva sob a ameaça. Os dois interlúdios com Evelyn funcionam também de modo a aproximá-los, mas são seus contrapontos.

O longo plano sequência se dá após o assassinato da empregada de Dave por Evelyn e a investigação que se segue por um detetive.

A paisagem surge agora sob a canção na voz de Roberta Flack – *The First Time* – e é por ela que se estabelece a sua duração, no formato conhecido como sequência clipe. O idílio e o refúgio dos amantes são como que deslocados da ameaça de Evelyn e ligam a floresta, a praia e o mar.

Elas são moduladas pela canção, cujos versos aparecem aqui no tempo correlato das imagens:





*“The first time
Ever I saw your face*



*I thought the sun
Rose in your eyes*



*And the moon
And the stars
Where the gifts you gave
To the dark
And the endless skies
My love*



*To the dark
And the endless skies
And the first time
Ever I kissed your mouth
I felt the earth
Move in my hand
Like the trembling heart
Of a captive bird
That was there
At my command, my love
That was there
At my command
My love*





*And the first time
Ever I lay
With you
I felt your heart
So close to mine
And I knew our joy
Would feel the earth
And last
'Til the end of time*



*My love
And it would last
'Til the end of time
My love
The first time*



Ever I saw

Your face (4x)”

O plano-sequência abre com sons externos da praia e, por entre a arrebentação das ondas, os acordes instrumentais da canção se iniciam. A mixagem de som deixa as ondas em surdina, até que a canção fica como único registro sonoro.

A canção entremeia o afeto e o desejo sexual com os elementos da terra, mar e céu como celebração de um momento único e, ao mesmo tempo, eternizante. Por entre ela, a paisagem e os gestos dos amantes ocorrem entre fusões, panorâmicas e planos aproximados. Tomadas das rochas sob o mar e as ondas funcionam tanto como *raccords* como sutis inserções da ameaça de Evelyn. O que permanece apenas sugerido pelas construções anteriores com sua presença. As tomadas de panorâmica aéreas da praia fazem claras referências a David Lean, sobretudo a *Filha de Ryan (Ryan's Daughter, 1970)*. Pela forma com que os personagens são distanciados e ficam imersos nessas amplitudes, bem como o cadenciamento dos espaços com as situações mostradas.

As composições plásticas com o jogo simbólico da paisagem são quase idênticos ao de Lean quando surge a floresta. As pequenas tomadas de arbustos, galhos, árvores e outros elementos ritmando os movimentos dos personagens. Os movimentos da paisagem em distanciamento e aproximação são também marcantes. Mas Eastwood substitui o barulho do mar pela canção. A sequência de Lean é marcada pelo silêncio, o sexo e o mar, eclipsados depois pelos sons da guerra, sem que haja panorâmicas aéreas durante a sequência. Mas aqui o sexo é mostrado como um idílio.

Também, as fusões ligam os espaços e tempos dos personagens, dissolvendo-os na paisagem de outro modo. Por vezes, esses motivos aparecem como recortes ‘abstratos’, fundindo os personagens com os espaços. Elipses de tempo e espaço, elas conectam a canção

e a atmosfera de todo o plano sequência na montagem. Pois através delas, cada espaço por onde os personagens se deslocam tem seu lugar sutilmente alterado em sucessão.

O simbolismo de um éden como que se materializa nessas paisagens. Os amantes são filmados em planos de aproximação e distanciamento que faz os enquadramentos tornarem-se evocativos. Como se os lugares criassem uma atmosfera de inocência e refúgio dentro da trama e da ameaça de Evelyn sobre esse amor (no filme de Lean era a guerra). A câmera filma em *closes* folhas e arbustos, em que as tomadas ficam desfocadas ora nas plantas, ora nos personagens (recurso idêntico ao de David Lean).

São modulações e cadências de espaço e tempo que fazem da paisagem um personagem a mais no plano sequência. Diferentemente do primeiro encontro na praia entre Dave e Tobey, as condições estéticas de apresentação da paisagem, através das tomadas e da canção, são indissolúveis. As alternâncias de espaços marcam o tempo do encontro, do sexo e do compromisso com o beijo ao poente, cuja tomada em plano fixo fica com o espectador por mais tempo que os outros planos.

Porém, Schickel observa que, em comparação com as cenas de Evelyn, as tomadas de paisagem com Tobey e a necessidade de mostrar os afetos são descuidadas, negligentes (*perfunctory*):

“(...) The film had other flaws, notably these longueurs that are fairly typical of a first-time director. There is a long alfresco romantic passage, culminating in skinny-dipping and lovemaking between Dave and Tobie, that is both too lyrical and too languid in its pace (...).”⁶⁵

Ele refere isso ao modo apaixonado com que Clint se deixou tomar pela gravação de Roberta Flack, que à época estava fora de catálogo. Ela dura aproximadamente quatro minutos e Pingitore não encontrou uma forma de encurtar a montagem. No que não foi encorajado pelo diretor.⁶⁶

Não obstante a bela bibliografia e estudo do autor, esse tipo de crítica só se sustenta como juízo de valor. A montagem é inexperiente por que sequencia o tempo da canção com o

⁶⁵ Richard Schickel, *Op. Cit.*, p. 252. Afresco está grafado como ‘alfresco’ no texto original.

⁶⁶ Carl Pingitore refere uma crescente tensão entre Clint e o produtor Jennings Lang na pós-produção, com a Malpaso e a Universal disputando meio a meio os créditos pelo filme. In: *Op. cit*, Schickel, p. 252

‘afresco romântico’ ou as imagens são demasiadas por seu acúmulo de situações? Se a montagem fosse curta nessas ‘falhas’ que Schickel aponta, teríamos *outro* filme. Pode ser que ele ficasse melhor ‘solucionado’ como *triller*.

Talvez, observando-se as exigências de certo formato narrativo, esqueça-se de notar o modo com que as composições longas da paisagem e de afeto com Tobei já são, por si só, outra resolução dos espaços ‘solucionados’ com Evelyn. São seu claro contraponto. Mas Eastwood, até o presente, jamais voltará a filmar uma relação sexual sob a natureza.

Se o plano sequência de um ‘afresco romântico’ era tomado em *Perversa Paixão* e se estruturava através de uma canção, o recurso é novamente utilizado em *Breezy*.

Identicamente, uma fusão insere o motivo da paisagem *com* e *entre* os personagens. Mas aqui ela não conecta os espaços como um recurso de imersão e entranhamento na paisagem, como na sequência anterior. O idílio se dá após a relação sexual entre Frank e Breezy e não durante os movimentos com a paisagem, como no filme anterior.

O tema instrumental *Breezy’s Song* estabelece o ritmo inicial do plano sequência:

*“The morning is a friend of mine
It always plays my song
And anytime I ask the wind
It lets me tag along
I read the lessons in the leaves
They’ve a world of things to tell me
I always keep my pockets filled
With pumpkin seeds and thyme
I have no secrets from the sun
And I’ll have none from you
And if you’re going to the fair
I walk along with you
The day is shining in our heads
Like a dime to spend together
And we can talk of many things*

*Of cabbages and life
Maybe we'll make each other laugh
And maybe we will cry
And maybe we'll be each other's friend
Before we say
Good-bye"*

Novamente, um *leitmotiv*, mas que agora encerra um idílio de claridade. As tensões narrativas não marcam a obsessão ou a ameaça, mas os entreatos em que as oposições dos personagens permitem mesmo o seu romance. Um lirismo que remete aos ideais da geração *flower power* entremeia a canção, além dessa forma em que a natureza passa a ser uma certa extensão da personagem, pelos elementos da canção que pressupõem seu desenraizamento e liberdade. Um jogo de oposições e situações de afeto.

O carro, no entanto, é o elemento que conecta os espaços. Tomadas externas em panorâmica da estrada e do carro alternando com as interiores, com os personagens entrando e saindo do veículo em planos médios e tomadas de profundidade.



A descoberta do mar por Breezy é sentida em toda a sua aproximação pelas tomadas de panorâmica a partir do olhar de Frank, e um júbilo recorrente domina toda a sequência através da trilha incidental de Legrand. A filmagem do carro descendo em direção a praia, porém, propõe um realismo diverso do filme anterior, em que os espaços operavam como conexões de afetos obscuros ou idílicos. As simbologias aqui são de outra ordem.



Através de um corte, a sequência repete o recurso de *Perversa Paixão* com a praia em tomadas de panorâmica aéreas. Mas a paisagem de fundo surge somente em tomadas desfocadas ou parcialmente mostradas. Há uma quase abstração nessa montagem do idílio romântico.



Aquilo que Noël Simsolo chama de ‘quase minimalismo’ (vide p. 80) talvez possa ser visto nessas aproximações e recuos de câmera e sua relação com os espaços, em sua quase ‘neutralidade’.

No entanto, o isolamento desses espaços e dos personagens operam uma outra osmose.

Se no filme anterior essa osmose era entrecortada por vários aspectos de uma paisagem múltipla – quer ameaçadora e obscura, quer como refúgio romântico –, aqui eles respiram numa cadência de clarezas afetivas. A inocência e vivacidade da adolescente e o contágio de sua alegria com Frank vão se modelando pelos recuos e aproximações após seu primeiro beijo, com os *travellings* laterais ou em *plongée* seguindo-os pela praia.



Os personagens entram e se afastam dos planos. Mas é sob espaços despojados que a montagem recorta o idílio. A praia é sentida como um símbolo de liberdade e afeto, mas também esse espaço de neutralidade para os personagens. Longe da cidade.

A partir desse momento, os versos da canção começam a modelar a paisagem e a onda que surge na sequência é filmada da sua formação até o seu arrebrandamento na praia, com a câmera acompanhando os personagens em *travellings* laterais e planos de conjunto. Metáfora sutil dos movimentos que estão por vir no relacionamento ou simples modulações da paisagem?

O jogo sutil dessas aparições só permite *a fortiori* essa leitura, mas não é uma obscuridade que se mostra. Os afetos estão completos.



Novo distanciamento em panorâmica. As alternâncias de claro e escuro da fotografia ao longo de toda a sequência fecham sob a praia em conjunto com o movimento das ondas. O beijo à contraluz no meio do plano sequência e a luminosidade quase difusa de toda a fotografia são o oposto da vivacidade de cores, com azuis e verdes, que dominavam *Perversa Paixão*. O poente emoldurava os tons da paixão e do sexo. Mas aqui, todas as ligações partiram do sol surgindo com a praia vista do alto e sente-se o frio do outono pelas roupas e o mar revolto. Os afetos são do carinho, em que somente as ‘ameaças’ da cidade criam uma pequena obscuridade.



O idílio de claridade é tomado em contraluz ao final da sequência, novamente se afastando dos personagens em panorâmicas. O agenciamento da paixão não se dá em oposição ao frenesi, mas como espaço de calma em oposição às dúvidas internas de Frank. O recorte dos personagens sob os espaços amplos é feito em panorâmicas que os expõe, dada a situação do romance não estar resolvida no filme. Na sequência anterior, esse fechamento se dava em plano de conjunto com o sol poente, pois as dúvidas de Tobie estavam dissipadas e o romance reatado com Dave.

No retorno, os afetos completos se mostram pela ternura com que Franke carrega Breezy e a coloca para dormir. Fechamento da sequência com o descerrar de uma cortina.

b) *Refúgios: pistoleiros, fantasmagoria e memória*

Em *Josey Wales – o fora da lei*, a possibilidade de refúgio e descanso por entre a trama surge ao longo da fuga do pistoleiro e as perdas humanas com que tem que se defrontar.

Nessa viagem, ocorre o encontro e salvação dos peregrinos do Kansas dos comancheiros, a que se segue a condução ao rancho do falecido filho da Vovó Sarah.

A sequência ocorre após o primeiro encontro com os caçadores do líder comanche Ten Bears. O capataz Chato explicou a Wales que Ten Bears não aceitará mais as promessas do general ianque Sherman.





Os personagens entram na tomada panorâmica fixa de profundidade da paisagem, com uma trilha de instrumentos de cordas que insere um motivo melódico discreto e acentua-se ao longo da sequência com crescendo e júbilo, à medida que eles encontram o rancho. Sons externos dos cascos de cavalos em surdina e depois mais intensos durante a sequência.

Após as duas tomadas panorâmicas que localizam os personagens à distância, o corte insere em *raccord* e *travelling* de recuo os personagens sendo liderados por Josey Wales. A câmera segue seu movimento e curva-se em plano médio até que novo *raccord* introduz Wales, Chato e Lone Watie entrando no plano.

Em plano de conjunto reverso com o rancho e as árvores com folhas amareladas, a tomada fixa-se rapidamente. Depois, alterna entre tomadas em planos médios de Wales e Lone Watie, plano de conjunto de Little Moonlight, que se volta e é seguida em *travelling* de acompanhamento e o recuo que fecha com plano médio fixo em *contre-plongée* da Vovó e Laura Lee. A sequência termina com a frase da Vovó Sarah: “*It's beautiful!*”. Corte com Wales abrindo a porta do rancho.

A paisagem em *Josey Wales* compõe alternâncias entre ameaça e refúgio, como as praias e florestas nas sequências anteriores. As tomadas fixas, panorâmicas e *travellings* da paisagem são recorrentes para compor a peregrinação do personagem.

Esses movimentos introduzem uma melancolia que é diversa do primeiro *western*, no qual o pistoleiro vaga como um anjo vingador sob a paisagem.

Josey Wales parte das raízes para a sua perda e, depois, o seu reencontro. É o oposto dos *pistoleiros sem nome* e ‘sem passado’.

Carregando seus mortos, o cuspe e o desencanto com que se depara com os *red legs* e os caçadores de recompensa, surge uma segunda 'família' que se aderiu a ele no movimento da fuga. As raízes perdidas se refazem nos afetos com que a trilha doce e melancólica pontua

essas sequências, introduzindo uma poesia de intervalos sob a violência crua das cenas de ação. Alternâncias de planos – como já vimos na Filmografia – que operam um taciturno movimento com panorâmicas e planos de conjunto, para os idílios, e cortes bruscos e movimentos vertiginosos de *steadicam*, para a ação.

Essa segunda família são os párias – índios, peregrinos e um cão – que seguem, como ele, para esse refúgio ou éden na paisagem do Texas. Numa profusão de situações que entremeiam essa ação e um distanciamento poético com que os lugares moldam os afetos: numa sequência anterior, Wales e Sarah Lee observam as nuvens e o modo como ela devaneia insere essa cadência sob a narrativa, com ecos que devem despertar o pistoleiro da sua couraça afetiva. As nuvens não são mostradas, mas ecoam no diálogo.

Quando entra na casa do rancho, a vovó Sarah o admoesta sobre o cuspe. É preciso retomar modos de convivência.

O encontro com o éden é marcado pela primavera e a trilha como situações de promessa para os fugitivos. Ao longo do filme, esses entrepostos surgem aqui e ali, numa deriva de paisagens e fugas, confrontos e distanciamentos. Mas para o pistoleiro, essas novas promessas de afetos e recomeços se revestem da memória de sua família morta.

Sob a mesma paisagem, os fantasmas da guerra surgem em *flashbacks* a assombrá-lo. (Esse movimento aparece novamente, quando Wales e Laura Lee se amam – sob a voz em *off* do filho morto – e, ao final, quando ele mata Terril – volta a mesma montagem em planos alternados com os *flashbacks*).

As tomadas de conjunto de Wales, em planos fixos, são lentas e deixam a paisagem respirando na sequência, por entre um silêncio que vai sendo quebrado pelos movimentos dos afazeres da 'família' na limpeza do rancho. Os espaços acentuam a melancolia e afastamento do personagem, em contraste com o movimento vívido e sonoro de sua nova família. Como se não houvesse lugar para ele nesse éden. O estabelecimento dos planos iniciais, na sequência, possui quase os mesmos enquadramentos das cenas após o enterro da mulher e do filho, que o distanciam melancolicamente na paisagem.



As modulações com a paisagem e os afazeres – em que até o cão participa – deflagram as lembranças com os sons em cadenciamento com as tomadas.

Rápidos cortes com as lembranças da aragem (sob o idílio familiar), do filho e da mulher violentados e da casa incendiada, operam com os *reaction shots* e *closes* em aproximação de Wales. A trilha acompanhada das lembranças se sucede vertiginosamente como as imagens, como nódoas por entre a luz cálida, os silêncios e os sons de trabalho dos espaços de refúgio.

À breve promessa de felicidade com a aparição de Laura Lee, como uma donzela primaveril num vestido branco e simbólico de inocência, segue-se um movimento de corda com a trilha incidente de encantamento e desejo nas reações de Wales. Mas se apaga em seguida com seu desconsolo, com uma inflexão mórbida das cordas.

Os espaços se fecham com a partida de Travis, Chato e Watie.





O recurso narrativo e simbólico também aparece em *Firefox: Raposa de Fogo*, com os *flashbacks* se inserindo depois da abertura com uma paisagem de refúgio (vide Filmografia).

As sequências seguintes trarão novamente a incapacidade de participação de Wales, para que o confronto com Ten Bears possa estabelecer sua presença sob essa paisagem. Somente a partir desses confrontos – o final com Terryl e Fletcher – as lembranças podem ser revividas e superadas.

Paisagem perdida e paisagem ‘reencontrada’ sob os afetos.

O movimento de refúgio tomado de *Cavaleiro Solitário*, que retorna ao *western* ‘mítico’ de um anjo vingador e, portanto, opera uma fantasmagoria, surge como entreato. Não é o éden que se desenha nesse motivo, mas o refúgio sob a ameaça que se aproxima e que nos permite ligá-lo tematicamente.

Também aí, a memória defraga os elementos que recobrirão, depois, o confronto final.

Mas a solução passa por uma fantasmagoria com uma voz e a paisagem e não com o recurso aos *flashbacks* interpostos (‘realismo’).



Após o corte da sequência anterior, em que Spider Conway é assassinado e os mineradores pedem para que o Pregador os defenda de LaHood e Stockburn, um plano médio o encontra limpando sua arma.

Os planos seguintes são alternâncias de campos e contracampos com planos médios e alguns *closes*; enquadramentos ora sob o ombro do Pregador/pistoleiro, ora sob Sarah Wheeler; tomadas de ambos os personagens em planos de conjunto com pequenos deslocamentos de câmera; panorâmica em curto *travelling* subjetivo da paisagem vista da porta, sob o olhar de Sarah; após o fechar da porta, plano geral noturno em *plongée* do acampamento dos mineradores. As alternâncias de planos também deixam a profundidade do ambiente, ou dos personagens, desfocados em algumas tomadas, bem como quando Sarah – em movimento – se aproxima do pregador. A câmera permanece fixa na maior parte das cenas.

A luminosidade difusa e de tons predominantemente marrons e sépias sob o lampião, em toda a sequência, alterna com breves tomadas da porta ao fundo em ‘branco’, a paisagem em tons azulados e o acampamento (iluminado, entre azuis e pretos) sob o anoitecer, com o corte final. Diálogos entre o Pregador e Sarah, com som ambiente; algumas inserções de trilha – sempre em surdina, entre melancólica (Sarah se aproxima da porta para partir, na metade final da sequência), sombria (sob a voz em eco de Stockburn) e melódica (ao final, o Pregador diz para Sarah: “*Close the door*”).

O personagem principal irrompe na vida de Megan, Sarah e Hull Barret como uma aparição que desencadeia os afetos. A narrativa traz evocações de *Os Brutos Também Amam* (*Shane*, dir. de George Stevens, 1953). Mas, o modo como a fantasmagoria de Eastwood opera sob a paisagem e os afetos, tornam o filme muito diverso de seu antecessor e inspirador.

Se antes, em *Josey Wales*, era uma família que se aderira ao percurso do pistoleiro e ele se enamorava de uma jovem, agora é o estranho que vem reaproximar a família e, ao mesmo tempo, despertar o desejo de duas mulheres. Em ambas, porém, o pistoleiro vem como um auxílio. Novamente, párias, que precisam ser salvos da violência e de desmandos.

A sequência é um entreato para o confronto final e, também, a resolução da tensão afetiva que se estabelece entre o Pregador e Sarah. A cabana é um espaço que tanto permite o

refúgio do confronto que está por vir, como entreposto afetivo. O limpar da arma, ao início da sequência nos remete a solução empregada depois em *Os Imperdoáveis*, em que William Munny limpa a arma e recorda a falecida mulher. A diferença é que nunca temos as recordações do Pregador e, sim, incidências vagas de seu passado sob os outros personagens.

A porta estabelece um entrar e sair simbólicos com a memória e os afetos dos dois personagens: por ela Sarah irrompe e revela seu afeto pelo Pregador, indo e voltando para depois permanecer e amá-lo, assim como a voz do passado (o delegado Stockburn) chama o Pregador para o acerto de contas final.

As montanhas que os circundam dominam quase toda a narrativa ao longo do filme, com a aparição sob a oração de Megan, os confrontos com LaHood e seus capatazes, o confronto final com Stockburn e seus ajudantes e a partida como dissolução luminosa e mística por entre elas. Como o lago que emoldurava a fantasmagoria do anjo vingador, em *O Estranho Sem Nome*, dissolvendo-o sob seus espaços.

As paisagens nos *westerns* *Josey Wales* e *Os Imperdoáveis* são cumulativas e, depois, convergentes: Wales parte da paisagem destruída para uma idílica e de recomeço e Munny parte e retorna à mesma paisagem sob a falecida mulher (ambos surgem e desaparecem nos planos sob o nascer/amanhecer e o pôr do sol); enquanto nessas duas fantasmagorias é um motivo circular, sob o qual os personagens entram e saem das paisagens, aparecendo e desaparecendo sob uma luz difusa e mística: nunca sabemos o seu passado e eles não têm raízes, assim como não têm uma paisagem para voltar ou permanecer. Mas eles sempre partem sob a mesma paisagem em que apareceram.

A lembrança, no refúgio anterior, é eivada de *flashbacks* ríspidos sobre trilha e imagens, enquanto aqui se modula numa aproximação fantasmagórica, sob a voz – ‘*Preecheerrrr...*’ – que ecoa pelas montanhas:

Sarah: “*Who is that?*”

Pregador: “*Voice of the past.*”

Como em *O Estranho Sem Nome*, um passado que fica apenas sugerido – as costas eivadas de antigos ferimentos do Pregador. A família que ele reaproxima e defende é que permanece na paisagem, ainda que sobre a sua lembrança, impressa em suas vidas.

Em *Os Imperdoáveis*, o refúgio escolhido é cadenciado por entre quatro sequências, em que a memória surge sob o mesmo ‘realismo’ de Josey Wales. É como se os quatro *westerns* compusessem uma alternância entre duas fantasmagorias e duas viagens. Como em *Josey Wales*, as recordações funcionam como um *leitmotiv* para o pistoleiro. A fantasmagoria é indireta, pelo estado febril e evocações míticas – o rio nos remete a travessia dos mortos (Lete, o Barqueiro, entre outros) e o Anjo da Morte está recoberto de referências medievais, entre várias outras que também se poderia elencar.

As sequências ocorrem após o espancamento de Munny pelo xerife Wild Bill e sua fuga com Ned e Kid da cidade de Big Whiskey, sempre com cortes secos por entre as sequências.

O corte inicial se dá com uma breve tomada noturna em conjunto de uma casa, sob a chuva, assim que eles saem a cavalo do plano, com som agudo de um trovão.



Após o corte, encontramos Ned costurando os ferimentos de Munny, enquanto Kid segura uma vela. Kid acredita que Munny não teve chances de se defender porque sua arma deve ter travado com a chuva. Novamente, os ambientes internos e noturnos estão sob um registro fotográfico de marrons e sépias predominantes.

À tomada noturna, sucede-se novo corte seco em *raccord* com elipse de tempo, com tomada de panorâmica fechada da cabana e da paisagem em *plongée*, pela manhã, com sons de pássaros sob o vento. A cabana sob a paisagem, como várias tomadas paisagísticas ao longo do filme, são inserções poéticas sob as localizações narrativas.



Novo corte e Kid observa que Munny não parece nada bem, com rápido *travelling* da esquerda para a direita, revelando os outros personagens. Ned e Kid acabaram de transar com Alice e Silky, como pagamento adiantado pelo serviço (que ainda não realizaram) de execução dos vaqueiros. Quando elas partem, Ned pede-lhes provisões e medicamentos para mais três dias e Kid agora se aborrece com os gemidos de Munny, dizendo que ele não passa de um criador de porcos arruinado. Os enquadramentos são sempre fechados em planos médios e de conjunto, do interior da cabana para fora, com o campo e as montanhas em segundo plano. O balé coreográfico dos personagens nos planos obedece aos enquadramentos com a abertura/porta da cabana (diagonais e verticais) e a paisagem, com poucos e precisos movimentos de câmera quando eles se levantam, se abaixam ou se afastam. Quando Ned retorna para ver se Munny está bem, o *raccord* de ligação revela Munny deitado para que Ned entre no plano, enquadrado a partir dos joelhos, brevemente. Corte de externa com Kid, dizendo às prostitutas que eles vão matar os vaqueiros – o enquadramento é fechado em plano médio com Kid à extrema esquerda, cortando depois em *close* para os desenhos dos vaqueiros, com corte final no de Quick Mike.



O corte traz Ned e Kid em plano de semiconjunto em profundidade de campo sob *plongée*, a partir do ombro do segundo. Ned se vira e ouve Munny murmurar: “*Claudia.*”

Os diálogos desempenham os motivos da memória e da febre como evocações soturnas, com a trilha incidente, em surdina, descrevendo esses movimentos num *crescendo*.

Munny delira de febre e pede a Ned que não conte nunca a seus filhos as coisas ruins que fez:

Munny: *“I’ve seen him, Ned.”*

“I’ve seen the Angel of Death.”

“I seen the river, Ned.”

“He’s got snake eyes.”

Ned: *“Who’s got snake eyes?”*

Munny: *“The Angel of Death. (...)”*

A memória da falecida esposa se mistura às imagens míticas do rio e do Anjo da Morte, em que a descrição com os vermes em seu rosto provêem essa escatologia mística referida anteriormente: a fantasmagoria se dá no real pelas evocações dos diálogos, acompanhamento de trilha e tomadas do ambiente noturno.

Ned e Kid aguardam o destino de Munny e, novamente, o jovem se vangloria de como irá matar os vaqueiros, sob o olhar irônico de Ned.

O novo corte/elipse mostra a mesma paisagem com a cabana em ângulo inverso, mas agora sob neve, em *contre-plongée* e com dois cavalos pastando.



Ao idílio da paisagem o corte introduz Delilah cuidando de Munny, que sobreviveu a febre e pergunta se ela é um anjo. Os motivos fantasmáticos retornam sob essa fala.

Os diálogos prosseguem em campos e contracampos que alternam com o rosto de Delilah na penumbra em *contre-plongée*, com a luminosidade externa por trás e em *plongée*

sob o de Munny, que é mostrado sob os tons mais frios do interior da cabana. As cicatrizes os aproximam afetivamente, enquanto Ned e Kid estão ausentes.



O corte seguinte os coloca na paisagem, com tomada de profundidade de campo que emoldura os personagens, na extrema direita com a parede, sob as diagonais das vigas e uma vertical que divide o plano. Delilah atravessa o plano e se junta a ele, quando as tomadas alternam com planos médios em campo e contracampo e de conjunto com ambos os personagens. A paisagem aparece ao fundo nas tomadas de Munny e, em alguns momentos, Delilah fica novamente contra a luz, como uma aparição que parece evocar a falecida esposa.

Munny observa que normalmente não repararia numa paisagem assim. O recurso evoca Laura Lee falando das nuvens em *Josey Wales*, pois a paisagem também não é mostrada diretamente durante o diálogo. Munny se desculpa por recusar Delilah, porque sua mulher o ‘aguarda’ com os filhos no Kansas, quando ela menciona os ‘adiantamentos’. A geografia é novamente simbólica, mas agora o pistoleiro faz o sentido inverso: parte do Kansas para o Wyoming, enquanto Josey Wales saía do Missouri para o Kansas. Mas em ambos, defende os peregrinos e párias, embora aqui a trama confunda o pistoleiro em meio às escolhas dos outros personagens.

O idílio permanece sob esse encontro entre a prostituta e o ex-pistoleiro como uma forma de humanização.

À surra que leva de Wild Bill, Munny se confronta com o passado através da febre e reafirma sua devoção à esposa.

Mas o idílio desaparecerá a cada momento que a narrativa trazer seu passado violento. Ao crime inicial no Wyoming, ele parte e confronta seu passado, sob a memória dos outros personagens, com os trovões e as chuvas ao longo do filme conduzindo à tempestade final.

Toda a narrativa de *Os Imperdoáveis* situa-se por entre duas paisagens principais: a do sítio de Munny e as montanhas e a cidade de Big Whiskey. Por entre elas, os idílios se dão como recortes das paisagens que a trama e/ou os personagens atravessam. Uma deriva que confronta o passado, como em *Josey Wales*.

c) *Refúgios: éden e erotismo*

Em *Escalado para Morrer*, os espaços de refúgio aparecem sob um modo enviesado.

Após executar a primeira sanção, Hemlock vai ao *resort* e/ou centro de alpinismo de seu amigo Ben Bowman, para se preparar para a escalada a monhanha Eiger.

Bem o entrega a guia George, uma atraente jovem de ascendência indígena que fará Hemlock retomar a forma sob escaladas e corridas.

São três sequências que modulam essa retomada, sob sugestões eróticas que se seguem de modo cumulativo.

A trilha de John Williams retoma o motivo temático principal sob uma variação aventureira e idílica: ela perfaz tanto os movimentos de tempo e ganho de experiência, como as paisagens amplas que imergem os personagens num éden áspero e, também, luxuriante.

A montagem fixa as três sequências sob dois intervalos – à primeira escalada e à volta ao *resort* sob a refeição espartana ditada por Bem, os dois intervalos mostram Hemlock atendendo ao telefone sob sua voz irônica em *off*: “*The sun rise and shine.*”

O mesmo movimento se dá nas tomadas, em que George está sempre à frente de Hemlock, até que eles acabam assumindo o mesmo ritmo, enquanto atravessam montanhas, lagos e planícies.

A câmera realiza *zooms* e tomadas panorâmicas amplas de alguns espaços – esse distanciamento e imersão é frequente ao longo do filme, sucedendo-se nas tomadas do Totem Pole e depois sob a montanha Eiger. Embora, nelas, a paisagem assuma, sob os efeitos actanciais, uma condição contemplativa e fantasmática, respectivamente.





As piadas de Hemlock e a impassibilidade de George transformam a preparação com a guia num prêmio a ser atingido: as mulheres se oferecem a Hemlock durante a narrativa e a atitude e o olhar provocante de George repetem os mesmos movimentos.

Mas esses dispositivos, que são recorrentes na série *James Bond*, por exemplo, estão travestidos de ironia, pois as mulheres só se aproximam porque podem obter algo de Hemlock. Os múltiplos olhares e sugestões, com as mulheres do *resort*, afirmam a sua condição masculina, mas Hemlock só poderá realizar seu desejo efetivamente com Jemima.

Ao início, a jovem estudante quer melhorar suas notas, mas Hemlock a recusa; Jemima o trai para forçá-lo a aceitar a segunda sanção, mas eles se reaproximam ao final; durante a escalada, ele recusa a mulher de Montaigne. As ironias são construídas sob as escolhas de Hemlock, pois suas atitudes são fortemente galanteadoras, mas seus valores o movem para uma atitude quase romântica, com a coleção de arte reforçando sua condição *outsider*.

George atíça seu desejo, mas depois tentará matá-lo com uma injeção, quando se oferece a Hemlock em seu quarto.

O idílio se traveste de ironia, com Hemlock fazendo um último esforço para galgar a encosta e obter o corpo da mulher.

Após a sua frustração, o corte o encontra no dia seguinte com o cãozinho do personagem homossexual Miles Mellough agarrado à sua perna, de forma constrangedora. O anticlímax é completo.

Intervalos, entrepostos e viagem

Seqüência de *Coração de Caçador*, com tomada frontal em *close* de uma folha em movimento em câmara fixa. Essa seqüência ocorre após a chegada dos atores e o produtor à África, depois do corte com a cena final do beijo entre Duncan e sua namorada. A folha domina o plano – da esquerda para a direita – e balança ao vento, com folhagens ao fundo fora de foco. Alguns pingos de chuva caem sobre ela e ouvem-se o som de trovões e dos pingos durante toda a cena. Corte. A câmara passa a filmar em ângulo inverso a mesma ou outra folha (não fica claro) em câmara fixa em primeiro plano, agora vista de perfil ao longe e em plano médio. De início, ela está focada e aos poucos, desfocada, passando a ser o segundo, terceiro e quarto planos a tomar o foco, com folhagens, lago e a outra margem, ao fundo, se evidenciando. Isso se dá à medida que a chuva aumenta de intensidade e com os sons externos aumentando proporcionalmente.

A curta seqüência fecha com a câmara abrindo e revelando o lago em plano médio, bem como do hotel em que os atores e equipe de filmagem se hospedam. Filmada em tomada de *contre-plongé*, com *travelling* da direita para a esquerda, acompanha as pessoas que se protegem da chuva e corta para esta caindo sob dois copos, numa mesa ao ar livre. Corte com Pete Verril e Paul Landers vistos em plano de conjunto sob a janela do hotel.



Tais cenas devem compor o espaço ‘realístico’ em que se dá a chuva, funcionando mesmo como um ‘descanso’ na trama. A alternância simbolizará também os efeitos climáticos da própria narrativa: com a chegada do produtor e dos atores – sem que o roteiro esteja pronto – já sinaliza os confrontos que se darão entre Wilson e a equipe, com as filmagens paradas.

O corte fechou anteriormente com os repórteres e o beijo do casal de atores e, portanto, ligando as seqüências sem um corte abrupto, em que o hotel é introduzido com a chuva. Paralelamente, ela opera também como um segmento deslocado dos próprios eventos narrativos.

Pois elas quase se desprendem de sua função, ao modo de, por exemplo, as imagens de nuvens em *Ran* (*Idem*, 1985), de Akira Kurosawa. Nas seqüências iniciais de *Ran*, essas nuvens intercaladas rapidamente entre os planos compõem tanto um elemento de alternância e duração, como um contraponto poético aos diálogos de Hidetora com seus filhos e chefes dos outros clãs de samurais.

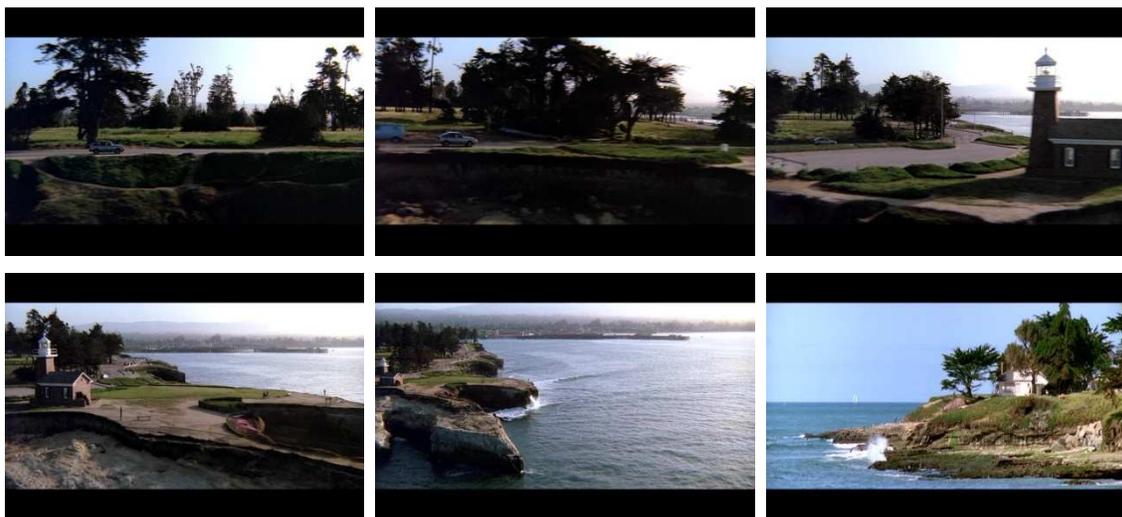
No filme de John Huston, *Uma Aventura na África* (*African Queen*, 1951), a última chuva deve libertar os amantes, ao final, do labirinto de juncos.

O deslocamento entre as cidades surge como um elemento novo na série *Dirty Harry* e Eastwood pode novamente lembrar *Perversa Paixão*, em *Impacto Fulminante* (vide Filmografia).

Quando Jennifer parte, a trilha acentua o caráter tétrico de sua viagem, enquanto com Callahan ela assume um motivo dinâmico e de aventura.

As duas seqüências são filmadas em tomadas aéreas, mas de ângulos e formatos que as diversificam.

Depois de visitar sua irmã e a galeria de arte, Jennifer parte de San Francisco. Seu carro é filmado, lateralmente, em planos horizontais e o deslocamento se dá em uma linha reta na montagem, com trilha soturna.



Quando ela chega a um farol na praia, a câmera se distancia e atravessa a baía, até chegar à casa que ela ocupará, em elipse de tempo.

O de Harry é tomado em planos muito amplos, que enfatizam as curvas e a transição entre as cidades. A seqüência ocorre a partir do reboque do carro dos delinquentes que tentaram matá-lo e constitui uma transição poética de motivos. A forma de transição entre as cenas, com o afastamento de câmara e trilha inicial melancólica ocorre, como já se apontou, nos recursos de fechamentos da série. E isso se dá aqui como um intervalo.





A partir da fusão, a trilha passa a descrever o motivo aventureiro. Mas quando o carro de Harry chega à cidade, já vimos que ele se depara com os mesmos problemas ao perseguir um assaltante. Nada mais anticlímax para o espectador e nada menos aventureiro também, temperado pelo humor.

Simbolicamente, a estrada de Jennifer está traçada e a montagem sinaliza seu caminho para a vingança, enquanto o de Harry é curvilíneo, incerto e, ao mesmo tempo, renovador. Podemos evocar aí também as tomadas aéreas do carro de Dave em *Perversa Paixão*, com a paisagem costeira: os motivos são dinâmicos, ao início e, depois, soturnos, ao final, quando Dave precisa salvar Tobie; a trilha de jazz rock atravessa a sequência inicial, com interpolações da paisagem; ao final há uma justaposição entre os cortes na pintura por Evelyn, com o motor do carro e as tomadas de Dave em registro de aproximação e confronto final.

- Afetos climáticos – diagramação

As formas de montagem sob deslocamentos climáticos – em afetos e locações – podem ser tomados, por exemplo, em *Bronco Billy* e *As Pontes de Madison*. Esta pequena leitura diagramática permite um registro de semelhanças e oposições.

a) *Chuva e temperamento*





b) *Chuva e despedida*









Em *Bronco Billy*, após as sequências iniciais, o personagem principal tem seu primeiro acesso temperamental sob a viagem. Ele o fará depois sob outra viagem, à noite, expulsando Antoinette da caminhonete.

Às tomadas diagonais em planos de conjunto e sob fusões com a paisagem, seguem-se depois planos de semiconjunto e planos médios, com enquadramentos alternados. Toda a sequência tem somente diálogos e sons externos.

A chuva modula os climas e os valores idealistas de Bronco, sob o teste de lealdade do grupo. Ao final, com a partida e o entusiasmo renovado de todos, corte com tomada em plano de conjunto da nova cidade, com o céu azulado.

Mas, após as fusões com as folhagens e os diálogos sob a caminhonete, os espaços são comprimidos e direcionados em sentido horizontal pela montagem.

O motivo de abertura e fechamento da sequência de chuva em *As Pontes de Madison* obedece a uma estratégia semelhante, com o final em tomada quase idêntica, sob a entrada da fazenda e céu nublado como simetria. Mas as modulações são direcionadas por alternâncias de foco e sentidos.

Após a ‘primeira’ despedida de Francesca e Kincaid, à noite, na fazenda, ela e Richard Johson chegam à cidade.

Mas aí, depois de fazer as compras e esperar por Richard no carro, os planos aproximados e de conjunto se alternam em contracampos sob a trilha principal, com as indas e vindas de Kincaid quando os personagens se revêem. Algumas tomadas em câmera subjetiva, filmadas da caminhonete, ‘internalizam’ toda a sequência. As de Bronco eram laterais e enfatizavam a passagem, ou quando filmavam do interior alternavam planos gerais e campo – contracampo no interior da caminhonete.

Os sons externos e da chuva modelam os estratos climáticos de maneira incisiva, em que os diálogos são alternados sob a carta/pensamentos de Francesca, em *off*, sob a inserção da trilha nos momentos culminantes de afeto.

Os espelhos da caminhonete também possuem uma função tanto realista como simbólica, em que o ‘enclausuramento’ de Francesca vai num crescendo sob a ansiedade da trilha e de seus movimentos, em que as tomadas externas se sobrepõem às internas da caminhonete. Kincaid surge como uma *aparição de afeto* sob a chuva, para se virar e desaparecer por entre pequenos e determinantes gestos.

Como em outras sequências do filme, a coreografia de espaços e tempos – sob a trilha principal ou canções – se revela nos movimentos alternados de detalhes que emolduram os afetos. As cinzas proferirão, ao final, o ‘reencontro’ sob a paisagem.

PAISAGENS DE FECHAMENTO: ESTÉTICA FLUTUANTE

“I think that directing a film is seeing it, when you see it there live, when it’s happening right there in front of you.”⁶⁷

Clint Eastwood

Modulações sob deriva de afetos e lugares, as paisagens *estwoodianas* assumem estratégias líricas e fantasmagóricas, sob os recursos actanciais de narrativa.

Simetrias, circularidades e intervalos são os movimentos de suas alternâncias entre claridade e obscuridade plásticas e simbólicas, como vimos até aqui por entre os diferentes filmes e colaboradores.

Essas disposições podem ser referidas em quatro movimentos, guardadas as suas complexidades e outras combinações possíveis.

O primeiro movimento é de uma leitura em que a aparição da paisagem se dá nas aberturas e fechamentos dos filmes, com paisagens naturais e urbanas, como vimos nas estratégias de montagem iniciais.

Nessas estruturas, a simetria narrativa, que é possível estabelecer entre o início e o final dos filmes, fazem com que os locais e a circularidade de suas aparições e reaparições criem deslocamentos alegóricos. Isso cria, também, um prolongamento narrativo e que tende a um deslocamento poético, ou desenraizamento, dos personagens e das histórias: Dave Garland, Harry Callahan, Robert Kincaid, William Munny, John Kelso, Cristine Collins ou Frank Lonegan, entre os vários personagens, são eleitos sob os lugares e neles devem desaparecer.

Desde *Perversa Paixão* até *Além da Vida*, a câmera deve auscultar esses lugares como um olhar onipresente. Parte muitas vezes dessas locações para estabelecer as situações, mas essas estão em função do mesmo movimento – geralmente tomadas aéreas e de *travelling* – que devem fazer das paisagens um ir e vir simbólicos sob os personagens. Mesmo nos filmes que não são dirigidos por Eastwood, mas que são produzidos pela Malpaso e, portanto, seguem sua estética, esses sentidos com a paisagem possuem os mesmos jogos simbólicos.

⁶⁷ In: Kapsis and Coblenz (Eds.), *Op. Cit.*, p. 71.

As fusões, mais incidentes ao longo da década de 70, também operam um significativo deslocamento sob os lugares afetivos.

Ou essas perspectivas devem compor, com a circularidade das paisagens, movimentos fantasmáticos, como nos *westerns* *O Estranho Sem Nome* e *Cavaleiro Solitário*, ou nos dramas *Meia Noite no Jardim do Bem e do Mal* e *Além da Vida*: mas, sob o lago, as montanhas ou as cidades, uma mesma eleição deve operar como aproximação e afastamento, sob as trilhas que desenham os contornos dos lugares afetivos de vingança, redenção ou reparação.

As estradas e cidades de *Bronco Billy*, *Honktonk Man* ou de *Um Mundo Perfeito*, filmes de itinerários, deslocam os *outsiders* por paisagens físicas, mas com elas compõem estratos climáticos, indicando o movimento alegórico dos diferentes *outsiders*.

Os registros fotográficos, desde *Sobre Meninos e Lobos*, intensificaram uma obscuridade que era alternante nos filmes até então, em que os tons azulados e frios (tendendo mesmo ao preto e branco) predominam nesses espaços e tempos que seguem a uma melancolia crescente. Somente *Invictus* compõe um registo positivo e mais otimista em narrativa e imagens, até este momento da obra do cineasta.

Observando os movimentos espectrais e fantasmagóricos de *Cartas de Iwo Jima*, François Bégaudeau resume bem esses dispositivos simbólicos:

“(…) *la morbidité qui travaille au corps* *Lettres d’Iwo Jima* *tient tout autant au cahier des charges du film de guerre, qu’à la lumière spectrale qui baigne le travail du Eastwood tardif. Souvenons-nous de Million Dollar Baby, qui mettait sur pied une championne pour aussitôt lui couper les pattes. Rappelons-nous le rétro-mouvement de Mystic River vers le pire originel. C’est sans doute cela qu’il faut comprendre, et que s’évertuent à rendre sensible les brouillages temporels du diptyque d’Iwo Jima : le pire est un préalable. Le pire est une offense faite au corps (viol de Mystic River) ou son abolition pure et simple ; et il est premier. C’est dès avant la bataille d’Iwo Jima, et quand bien même on la saurait victorieuse comme dans Mémoires, que les silhouettes se fondent dans le décor. Blanches si celui-ci est fait de pierres, grises s’il est fait de sable : ces êtres semblent déjà revenus à la poussière et à la cendre dont la sentence biblique prétend qu’ils procèdent. Le*

presque noir et blanc dit bien l'immédiat devenir archive des faits. Volcanique, l'île est à la fois annonce de l'éruption à venir et trace de la précédente, si bien que futur et passé s'indifférencient et dansent emmêlés sur les cendres du présent. Dans Sur la route de Madison, déjà, des cendres dispersées dans l'air offraient aux personnages une survie figurative minimale."⁶⁸

O segundo movimento constitui a presença de uma paisagem alegórica, que surge como um refúgio e/ou éden, por entre as narrativas, como vimos na Segunda Parte da Tese. Esses espaços paisagísticos compõem momentos significativos das narrativas, em que surgem situações em que as locações naturais criam um espaço lírico para os personagens. Esses parecem encontrar um contraponto aos obstáculos que aparecem nas narrativas. Os próprios espaços acabam por impregnar de tal modo as histórias, que passam a assumir um idêntico protagonismo ao dos personagens. Diferentemente de diretores como Andrei Tarkovski ou Abbas Kiarostami, por exemplo, o lirismo dos espaços sob os tempos dos personagens aparece sob um encantamento, muitas vezes, acidental: é sob os mecanismos de narrativa 'clássica' e 'lineares' que suas aparições se dão, muitas vezes, despojadamente. Não haverá longos movimentos de câmera sob detalhes da paisagem, mas sim passagens em que trilhas e montagem inserem esses cenários. A sua carga poética está nessa contenção, uma arte que remete o cineasta a John Ford, Howard Hawks, John Huston e Don Siegel, entre outros.

O terceiro movimento trata de pequenos excertos de cenas ou tomadas em que a paisagem é tanto uma ligação entre segmentos narrativos, como pode ser vista como inserção poética. Essas inserções não deixam de cumprir suas funções narrativas, mas, por suas ambigüidades, permitem sentidos abertos e de distanciamento da própria trama. São movimentos frequentes na cinematografia contemporânea, mais notada em cineastas como Martin Scorsese ou Michael Mann, por exemplo, mas pouco em diretores de gêneros como o terror ou o filme de ação, entre outros. Essas inserções, que poderíamos referendar numa galáxia de filmografias e diretores, estão numa junção que não é acidental em Eastwood. Mas, seguramente, compartilha uma estratificação de situações intervalares e poéticas no

⁶⁸ François Bégaudeau, *La pente abstraite et littéraire du dernier Eastwood*. In: Cahiers du Cinéma, fevereiro de 2007, n. 620, p. 41.

cinema americano contemporâneo. Muitas das notas dessa tese buscam sugerir esses infinitos meandros e suas ressonâncias.

Filmes como *Coração de Caçador*, *Menina de Ouro* ou *Cartas de Iwo Jima* possuem essas inserções. Mas também os *Dirty Harry* ou *Escalado para Morrer*.

As tomadas de uma chuva num lago, em *Coração de Caçador*, desempenham, como nos outros filmes, tanto a função de ‘descanso’ da trama (transição de um segmento narrativo a outro) como remete a um sentido poético, sem função precisa dentro da narrativa. É o oposto de filmes de ‘arte’, que inundam os festivais ‘independentes’. Suas transições não são obtidas por artifícios usuais desses filmes – em que o simbolismo parece muitas vezes funcionar ao gosto de grande parte da crítica – e, sim, pela mesma aproximação retórica de elipses visuais, que ainda funcionam extremamente bem no cinema de ‘entretenimento’. Mesmo que obras como *Menina de Ouro* sejam vistas como filmes de ‘autor’, em oposição a *Firefox*, por exemplo, é a escolha do tema e situações que fornecem essa leitura, enquanto os mesmos mecanismos estéticos encontram-se dispersos nas obras mais ‘comerciais’ do diretor.

O quarto movimento é a condição alusiva que surge entre a pintura e a paisagem. Nesses filmes, embora a paisagem não seja uma extensão das pinturas, há sutis deslocamentos poéticos dentro das narrativas como vimos ao longo da Filmografia.

Algumas vezes, elas sublinham as situações com contornos claros, como em *Perversa Paixão*, em outras, ficam em segundo plano, como as pinturas de paisagens africanas em algumas cenas de *Invictus*.

Mas sua participação atravessa a obra do cineasta e de seus colaboradores: desde *Meu Nome é Coogan*, pinturas aparecem como inserções narrativas, mas que expandem aqui e ali as narrativas.

O jogo de situações com as pinturas de Jennifer Spencer em *Impacto Fulminante*, mais incisivo nessas ambigüidades, se reestrutura em outros modos em *Poder Absoluto* ou *Meia Noite no Jardim do Bem e do Mal*. Mas, nesses e em outros filmes, a sua condição coadjuvante determinam as sugestões poéticas e actanciais

Uma inventariação de suas aparições, ao longo da obra do cineasta e de seus colaboradores, vai de Amedeo Modigliani a John Singer Sargent, de El Greco a Pablo Picasso.

Há duas experiências marcantes na vida do cineasta com sentidos e paisagens, referidos apropriadamente por seu amigo e biógrafo, Richard Schickel.

A primeira é da infância, sob uma visita ao Parque Nacional Yosemite, na Califórnia:

*“You looked down into that valley, without too many people around (...) and, boy, that was to me a religious experience.”*⁶⁹

A segunda é de um acidente aéreo durante a juventude, em que ficou à deriva no mar e que o faz divagar anos mais tarde, como um Jonathan Swift:

*“(…), If I get hit by a bus somebody will say, ‘Oh, Clint Eastwood was run over by a bus’, but it’s not going to change anything on the planet. You’ve just got to be realistic. You get a break, you’re here, you do the best you can with it.”*⁷⁰

As latitudes existenciais e estéticas se fecham, numa *simetria de motivos*.

E sob esses recortes de movimentos de montagem das paisagens e narrativas, nossa ‘câmera’ se afasta e deixa seus fragmentos ecoando.

⁶⁹ In: Schickel, *Op. Cit.*, p. 36. Schickel compara isso com o transcendentalismo do naturalista John Muir (1838-1914). O grande fotógrafo Ansel Adams (1902-1984) também pode ser referido (e antes dele William Henry Jackson), por estabelecer em seus trabalhos esse tipo de relação com o Vale Yosemite durante as décadas de 30 e 40. Além do fato de haver uma vasta iconografia pictórica no século XIX e XX com a paisagem norte-americana sob esse viés (Albert Bierstadt, Thomas Moran, entre outros). Adams, como Eastwood, também nasceu em San Francisco.

⁷⁰ *Idem*, p. 56.

BIBLIOGRAFIA

SOBRE CLINT EASTWOOD:

AGAN, Patrick. *Clint Eastwood: The Man Behind the Myth*. London: Robert Hale, 1975.

BEARD, William. *Persistence of Double Vision: Essays on Clint Eastwood*. Alberta: The University of Alberta Press, 2000.

BRION, Patrick. *Clint Eastwood: Biographie, filmografie illustrée, analyse critique*. Paris: Éditions de La Martinière, 2001.

CASAS, Quim. *Clint Eastwood: Avatares del Último Cineasta Clásico*. Madrid: Ediciones Jaguar, 2003.

ENGEL, Leonard. *Clint Eastwood: New Perspectives*. Michigan: The University of Utah Press, 2007.

DOWNING, David and HERMAN, Gary. *Clint Eastwood: All-American Anti-Hero*. London/ New York/Cologne/Sydney: Omnibus Press, 1977.

GUÉRIF, François. *Clint Eastwood: The Man and his Films*. New York: St. Martin Press, 1986.

KAPSIS, Robert E. and COBLENTZ, Kathie (eds). *Clint Eastwood: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999.

McCABE, Bob. *Clint Eastwood: Quote Unquote*. Bristol: Parragon Book Service, 1996.

SCHICKEL, Richard. *Clint Eastwood: A Biography*. London: Jonathan Cape, 1996.

_____ *Clint: A Retrospective*. New York, London: Sterling, 2010.

SIMSOLO, Noël. *Clint Eastwood: Un Passeur à Hollywood*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2003.

SMITH, Paul. *Clint Eastwood: A Cultural Production*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

WHITMAN, Mark. *The Films of Clint Eastwood*. New York: Beaufort Books, 1982.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AGUILAR, Carlos. *Sergio Leone*. Madrid: Cátedra, 1990.

ANDREWS, Malcolm. *Landscape and Western Art*. New York: Oxford University Press, 1999.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AUMONT, Jacques e Outros. *A Estética do Filme*. Campinas: Papyrus Editora, 2002; 2a. edição.

_____ y MARIE, Michel. *Análisis del Film*. Barcelona: Paidós, 1990.

_____ e MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papyrus Editora, 2006; 2a. edição.

ASTRE, Georges-Albert e outros. *Cinéma et Roman*. Paris: La Revue des Lettres Modernes, 1958.

BAZIN, André. *Qu'est-ce le Cinéma?* Paris: Les Editions du Cerf, 1987.

_____ *O Cinema da Crueldade*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BOGDANOVICH, Peter. *John Ford*. Londres: Movie Magazine Limited/Studio Vista, 1967.

BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz: A Encenação no Cinema*. São Paulo: Papirus Editora, 2008.

_____ and THOMPSON, Kristin. *Film Art: An Introduction*. New York: MacGraw Hill, 2004.

_____ *Making Meaning: Inference and Rethoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press, 1991.

_____ *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin, 1985. 114

_____ *On The History of Film Style*. Cambridge/London/Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

_____ *Ozu and The Poetics of Cinema*. London/Princeton: British Film Institute/Princeton University Press, 1988.

BRANIGAN, Edward. *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin/New York/Amsterdam: Mounton Publishers, 1984.

BRILL, Lesley. *John Huston's Filmmaking*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1997.

BRITO, João Batista de. *Imagens Amadas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1995.

BURCH, Noel. *Práxis do Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. Editora São Paulo: Nova Fronteira, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *L'Invention du Paysage*. Paris: Quadrige/PUF, c. 2000.

CHATMAN, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

COMA, Javier. *Diccionario del Western Clásico*. Barcelona: Plaza & Janés, 1992.

EVERSON, William K. *The Hollywood Western*. Nova York: Citadel Press, 1992 (Edição corrigida e aumentada).

FRANCASTEL, Pierre. *L'image, La Vision et L'imagination: L'objet Filmique et L'objet Plastique*. Paris: Editions Denoël/Gonthier, 1983.

GALLAGHER, Tag. *John Ford. The Man and His Films*. Berkeley: University of California Press, 1986.

GINZBURG, Carlo. *A Micro-História e Outros Ensaios*. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1991.

_____ *O Fio e os Rastros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____ *Olhos de Madeira: Nove Reflexões Sobre a Distância*; São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____ *Mitos, Emblemas e Sinais*; São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____ *Nenhuma Ilha é uma Ilha: Quatro Visões da Literatura Inglesa*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Oxford: University of Chicago Press, 1986.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____ *Meditações sobre um Cavalinho de Pau*. São Paulo: Edusp, 1999.

GRANT, Barry Keith (Ed.). *Film, Genre, Reader II*. Austin: University of Texas Press, 1999, 3th Edition.

JULLIER, Laurent e MARIE, Michel. *Lendo as Imagens de Cinema*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

KEMAL, Salim and GASKEL, Ivan (eds.). *Landscape, Natural Beauty and the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

KUBLER, George. *A forma do Tempo: Observações sobre a História dos Objetos*. Lisboa: Vega, 1990.

LANG, Berel (ed.). *The Concept of Style: Revised and Expanded Edition*. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

LAWSON, John Howard. *O Processo de Criação no Cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

McFARLANE, Brian. *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

METZ, Christian. *Linguagem e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NEALE, Steve and SMITH, Murray (Eds.). *Contemporary Hollywood Cinema*. London and New York: Routledge, 1999.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, 3a. edição.

PARAIRE, Philippe. *O Cinema de Hollywood*. São Paulo: Martins fontes, 1994.

RICHIE, Donald. *The films of Akira Kurosawa*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1984.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa: Tomo I*. São Paulo: Papirus, 1994.

RICOUER, Paul. *Tempo e Narrativa: Tomo II*. São Paulo: Papirus, 1995.

_____ *Tempo e Narrativa: Tomo III*. São Paulo: Papirus, 1995.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e Memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHATZ, Thomas. *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*. New York: Random House, 1981.

SCOTT, Breivold (Edited). *Howard Hawks: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2006.

SIEGEL, Don. *A Siegel Film*, London: Faber & Faber, 1993.

SHEPHEARD, Paul. *The Cultivated Wilderness or, what is Landscape?* Chicago: Graham Foundation for Advanced Studies; Cambridge: MIT Press, c. 1997.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TRUFFAUT, François. *Os Filmes de minha Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

VACCHE, Angela Dalle. *Cinema and Painting: How Art is Used in Film*. Austin: University of Texas Press, 1997; 2th Edition.

XAVIER, Ismail (org.). *A Experiência do Cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1991; 2^a Edição.

XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith: O Nascimento de um Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____ *O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

WARBURG, Aby. *La Rinascita del Paganesimo Antico: Contributi alla Sstoria della Cultura Antico /Aby Warburg: raccolti da Gertrude Bin*. Firenze: La Nuova Itália, 1987.

FILMOGRAFIA

FILMES DIRIGIDOS POR CLINT EASTWOOD:

Thereafter (*Além da Vida*, 2010)
Invictus (*Idem*, 2009)
Gran Torino (*Idem*, 2009)
Changelling (*A Troca*, 2008)
Letters of Iwojima (*Cartas de Iwojima*, 2006)
Flags of our Fathers (*A Conquista da Honra*, 2006)
Million Dollar Baby (*Menina de Ouro*, 2004)
Mystic River (*Sobre Meninos e Lobos*, 2003)
Blood Work (*Dívida de Sangue*, 2002)
Space Cowboys (*Cowboys do Espaço*, 2000)
True Crime (*Crime Verdadeiro*, 1999)
Midnight in the Garden of Good and Evil (*Meia Noite no Jardim do Bem e do Mal*, 1997)
Absolute Power (*Poder Absoluto*, 1997)
The Bridges of Madison County (*As Pontes de Madison*, 1995)
A Perfect World (*Um Mundo Perfeito*, 1993)
Unforgiven (*Os Imperdoáveis*, 1992)
The Rookie (*Rookie – Um Profissional do Perigo*, 1990)
White Hunter, Black Heart (*Coração de Caçador*, 1990)
Bird (*Idem*, 1988)
Heartbreak Ridge (*O Destemido Senhor da Guerra*, 1986)
Pale Rider (*Cavaleiro Solitário*, 1985)
Vanessa in the Garden (*Vanessa no Jardim – episódio de Amazing Stories/Histórias Extraordinárias*; prod. Steven Spielberg, 1985 - TV)
Sudden Impact (*Impacto Fulminante*, 1983)
Honktonk Man (*Idem*, 1982)
Firefox (*Firefox – Raposa de Fogo*, 1982)
Bronco Billy (*Idem*, 1980)
The Gauntlet (*Rota Suicida*, 1977)

The Outlaw Josey Wales (Josey Wales – o fora da lei, 1976)

The Eiger Sanction (Escalado para Morrer, 1975)

Breezy (Idem, 1973)

High Plains Drifter (O Estranho Sem Nome, 1972)

Play Misty for Me (Perversa Paixão, 1971)

DIRIGIDOS POR DON SIEGEL:

The Killers (Os Assassinos, 1964, TV)

Madigan (Os Impiedosos (1968)

Coogan's Bluff (Meu Nome é Coogan, 1968)

Two Mules for Sister Sara (Os Abutres têm Fome, 1970)

The Beguiled (O Estranho que Nós Amamos, 1971)

Dirty Harry (Perseguidor Implacável, 1972)

O Último Pistoleiro (The Shootist, 1976)

Escape from Alcatraz (Fuga de Alcatraz, 1979)

DIRIGIDOS POR SERGIO LEONE:

Per um Pungno di Dollari/A Fistiful of Dollars (Por um Punhado de Dólares, 1964)

Per Qualche Dollari Più/For a Few Dollars More (Por um Punhado de Dólares a mais, 1965)

Il Buono, il Bruto, il Cattivo/The Good, the Bad and the Ugly (Três Homens em Conflito, 1966).

Once upon a Time in the West (Era uma vez no Oeste, 1968)

DIRIGIDOS POR AKIRA KUROSAWA:

Tora no o wo fumu otokotachi (Os Homens que Pisaram na Cauda do Tigre, 1945)

Yoidore Tenshi (O Anjo Embriagado, 1948)

Nora Inu (Cão Danado, 1949)

Rashōmon (*Rashomon*, 1950)
Shichinin no Samurai (*Os Sete Samurais*, 1954)
Yojimbo (*Yojimbo – O Guarda Costas*, 1961)
Dersu Uzala (*Idem*, 1971)
Ran (*Idem*, 1985)

DIRIGIDOS POR ALFRED HITCHCOCK:

The Man Who Knew Too Much (*O Homem Que Sabia Demais*, 1934)
The 39 Steps (*Os 39 Degraus*, 1935)
The Secret Agent (*O Agente Secreto*, 1936)
Sabotage (*O Marido era o Culpado*, 1936)
Jamaica Inn (*A Estalagem Maldita*, 1939)
Suspicion (*Suspeita*, 1941)
Saboteur (*Sabotador*, 1942)
Shadow of a Doubt (*A Sombra de uma Dúvida*, 1943)
Lifeboat (*Um Barco e Nove Destinos*, 1943)
Spellbound (*Quando Fala o Coração*, 1945)
Notorious (*Interlúdio*, 1946)
Rope (*Festim Diabólico*, 1948)
Under Capricorn (*Sob o Signo de Capricórnio*, 1949)
Strangers in a Train (*Pacto Sinistro*, 1951)
Dial M For Murder (*Disque M Para Matar*, 1954)
Rear Window (*Janela Indiscreta* (, 1954)
To Catch a Thief (*Ladrão de Casaca*, 1955)
The Man Who Knew Too Much (*O Homem Que Sabia Demais*, 1956)
The Wrong Man (*O Homem Errado*, 1958)
Vertigo (*Um Corpo Que Cai*, 1958)
North by Northwest (*Intriga internacional*, 1959)
Psycho (*Psicose*, 1960)
The Birds (*Os Pássaros*, 1963)

Marnie (Confissões de uma Ladra, 1964)

Turn Curtain (Cortina Rasgada, 1966)

Topaz (Topázio, 1969)

Frenzy (Frenesi, 1972)

Family Plot (Trama diabólica, 1976)

DIRIGIDOS POR DAVID LEAN:

The Bridge on the River Kwai (A Ponte do Rio Kwai, 1957)

Lawrence of Arabia (Lawrence da Arábia, 1962)

Doctor Zhivago (Doutor Jivago, 1965)

Ryan's Daughter (A Filha de Ryan, 1970)

A Passage to India (Passagem para a Índia, 1984)

DIRIGIDOS POR JOHN FORD:

Stagecoach (No Tempo das Diligências, 1939)

The Grapes of Wrath (As Vinhas da Ira, 1940)

How Green Was My Valley (Como Era Verde Meu Vale, 1941)

My Darling Clementine (Paixão dos Fortes, 1946)

Fort Apache (Sangue de Heróis, 1948)

Rio Bravo (Rio Grande, 1950)

What Price Glory? (Sangue por Glória, 1952)

The Searchers (Rastros de Ódio, 1956)

The Horse Soldiers (Marcha de Heróis, 1959)

The Man Who Shot Liberty Valance (O Homem que matou o Facínora, 1962)

Donovan's Reef (Os Aventureiros do Pacífico, 1963)

Cheyenne Autumn (Crepúsculo de uma Raça, 1964)

DIRIGIDOS POR JOHN HUSTON:

The Maltese Falcon (Relíquia Macabra, 1941)
The Asphalt Jungle (O Segredo das Jóias, 1950)
The African Queen (Uma Aventura na África, 1951)
The Unforgiven (O Passado não perdoa, 1960)
The Misfits (Os Desajustados, 1961)
The Night of the Iguana (A Noite do Iguana, 1964)
Escape to Victory (Escapada para a Vitória, 1981)
The Dead (Os Vivos e os Mortos, 1987)

DIRIGIDOS POR HOWARD HAWKS:

Sargent York (Sargento York, 1941)
Air Force (Águias Americanas, 1942)
The Outlaw (O Proscrito, 1943)
The Big Sleep (À Beira do Abismo, 1946)
Red River (Rio Vermelho, 1948)
Rio Bravo (Idem, 1959)
Hatari! (Idem, 1962)
El Dorado (Idem, 1967)
Rio lobo (Idem, 1970)

DIRIGIDOS POR SAM PECKINPAH:

Ride the High Country (Pistoleiros do Entardecer, 1962)
The Wild Bunch (Meu Ódio será sua Herança, 1969)
Junior Bonner (Dez segundos de Perigo, 1972)
The Getaway (Os Implacáveis, 1972)
Pat Garrett & Billy the Kid (Idem, 1973)

OUTROS DIRETORES:

Where the Eagles Dare (dir. Brian G. Hutton, *Desafio das Águias*, 1968)

Kelly's Heroes (dir. Brian G. Hutton, *Guerreiros Pilantras*, 1970)

Paint Your Wagon (dir. Joshua Logan, *Os Aventureiros do Ouro*, 1969)

Hang 'em High (dir. Ted Post, *A Marca da Forca*, 1967)

Joe Kidd (dir. John Sturges, *Idem*, 1972)

Magnum Force (dir. Ted Post, *Magnum 44*, 1973)

Thunderbolt and Lightfoot (dir. Michael Cimino, *O Último Golpe*, 1974)

The Enforcer (dir. James Fargo, *Sem Medo da Morte*, 1976)

Every which way but loose (dir. James Fargo, *Doido para Brigar, Louco para Amar*, 1978)

Any Which Way You Can (dir. Buddy Van Horn, *Punhos de Aço - Um Lutador de Rua*, 1980)

City Heat (dir. Richard Benjamin, *Cidade Ardente*, 1984)

Tightrope (dir. Richard Tuggle, *Um Agente na Corda Bamba*, 1984)

The Dead Pool (dir. Buddy Van Horn, *Dirty Harry na Lista Negra*, 1988)

Pink Cadillac (dir. Buddy Van Horn, *O Cadillac cor-de-rosa*, 1989)

In the Line of Fire (dir. Wolfgang Petersen, *Na Linha de Fogo*, 1993)

OUTRAS FONTES:

<http://www.clinteastwood.net/>

<http://www.davidbordwell.net/>

<http://www.imdb.pt/>

<http://www.historiasdecinema.com/>

<http://www.cahiersducinema.com/>