

## CLINT EASTWOOD ATOR E DIRETOR

Mauro Alejandro Baptista y Vedia Sarubbo<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo tem como objetivo refletir sobre a obra de Clint Eastwood enquanto diretor e como ator, utilizando os conceitos de cinema clássico, segundo definições de David Bordwell, Kristin Thompson e Janet Staiger em obra essencial publicada em 1985, o termo cinema pós-clássico de Bordwell e a teoria do Gesto Psicológico da escola de interpretação teatral do russo Michael Chekhov. O texto mapeia as origens do ator e diretor Eastwood: o começo de carreira, a recepção da crítica nas primeiras décadas e como se inter-relacionam o estilo do ator com o do diretor. O ator Eastwood inaugurou uma forma de interpretar seca e minimalista, ligada a um estilo clássico de atuação, coerente com seu estilo como diretor pós-clássico. Como ator, Eastwood rejeita as racionalizações e as abordagens próximas ao Método de Lee Strasberg. O artigo plantea a hipótese que Eastwood se filia a uma escola que privilegia as ações físicas, o estar presente e a imaginação. A filiação de Eastwood ator com o pensamento de Michael Chekhov surge nítida. Para pensar Eastwood como diretor e ator, estudaremos sequências de abertura dos filmes *Perversa Paixão (Play Misty for Me, 1971)* e de *O fora da lei Josey Wales (The Outlaw Josey Wales, 1976)*. Fundamentamos o critério da análise das cenas de abertura como significativas para analisar o estilo de um cineasta, na obra seminal de Jacques Aumont e Michel Marie, *A Análise de filme (2010)*.

**Palavras-chave:** Clint Eastwood; cinema; ator; pós-clássico; gesto psicológico.

---

<sup>1</sup> Mauro Baptista, em artes Baptista Vedia, é Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo, com pós-doutorado na Sorbonne (Paris III), cineasta, escritor e diretor de teatro. É professor do Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade do Estado do Paraná. É autor do livro *O cinema de Quentin Tarantino*, indicado ao prêmio Jabuti, organizador de *Cinema Mundial Contemporâneo*, diretor do longa-metragem de ficção *Jardim Europa* e diretor de várias peças. E-mail para contato: maurobap@gmail.com

## CLINT EASTWOOD ACTOR Y DIRECTOR

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre la obra de Clint Eastwood como director y como actor, utilizando los conceptos de cine clásico, según las definiciones de David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Staiger en una obra esencial publicada en 1985, el término de cine posclásico de Bordwell y la teoría del Gesto Psicológico de la escuela de interpretación teatral del ruso Michael Chekhov. El texto traza un mapa de los orígenes del actor y director Eastwood: los inicios de su carrera, la recepción de la crítica en las primeras décadas y cómo el estilo del actor se interrelaciona con el del director. El actor Eastwood inauguró una forma de actuar seca y minimalista, vinculada a un estilo clásico de interpretación, coherente con su estilo de director posclásico. Como actor, Eastwood rechaza las racionalizaciones y los enfoques próximos al Método de Lee Strasberg. El artículo plantea la hipótesis de que Eastwood está afiliado a una escuela que privilegia las acciones físicas, el estar presente y la imaginación. La filiación del actor Eastwood con el pensamiento de Chekhov emerge claramente. Para pensar en Eastwood como director y actor, estudiaremos secuencias de apertura de las películas *Escalofrío en la noche* (*Play Misty for Me*, 1971), y *El forajido Josey Wales* (*The Outlaw Josey Wales*, 1976). Basamos los criterios del análisis de las escenas de apertura como significativas para analizar el estilo de un cineasta, en la obra seminal de Jacques Aumont y Michel Marie, *A Análise de filme* (2010)

**Palabras clave:** Clint Eastwood; cine; actor; posclásico; gesto psicológico.

## Cinema pós-clássico e cinema clássico

O termo pós-clássico define um cinema americano contemporâneo, dos anos 1970 até hoje, que retrabalha o paradigma clássico e sua matriz estilística. Entendo cinema clássico como aquele realizado entre 1917 e 1960, dentro dos quais se destaca (mas não é o único) o cinema americano. Utilizo o termo pós-clássico como realizado por David Bordwell em 2006, no seu livro *The way Hollywood tells it*, também discutido no Brasil, no início do século XXI, no artigo de Fernando Mascarello intitulado *Cinema hollywoodiano contemporâneo* (MASCARELLO, 2006, p. 333). O pós-clássico não repete o estilo clássico, isso seria considerado um pastiche e não uma paródia sem humor e uma repetição sem diferença (HUTCHEON, 1989), e teria problemas para se sustentar perante a indústria, o público e a crítica.

Acredito que Clint Eastwood, como cineasta, efetua uma importante conexão entre o cinema contemporâneo e o cinema clássico de Hollywood. Há, porém, mudanças estilísticas entre o cinema de Eastwood e o cinema de John Ford, Howard Hawks ou William Wyler, para citar três diretores essenciais do cinema clássico americano; mudanças de estilo nas matérias de expressão que pertencem ao meio cinema, como montagem, fotografia, trilha sonora e trabalho dos atores. Os filmes de Clint Eastwood incorporam, de maneira muito sutil, quase subterrânea, traços estilísticos do cinema de arte e do cinema moderno, basta pensar em filmes como *Rio Místico* (*Mystic River*, 2003) ou *Meia noite no jardim do bem e do mal* (*Midnight in the Garden of Good and Evil*, 1997), nas cenas de abertura desses filmes; na dramaturgia coral do primeiro; no roteiro que se pretende clássico do segundo longa-metragem, mas que, ao mesmo tempo, está aberto a longas performances da personagem e da atriz trans, Lady Chablis, onde o filme e o diretor/autor parecem esquecer de contar a história principal para literalmente parar e se deleitar com a atriz que interpreta a si mesma.

Como estou lidando com um cineasta com mais de sessenta anos de trajetória, acredito necessário fazer uma breve introdução ao *autor* Clint Eastwood, que abarca as funções de ator, diretor, produtor e também, desde os anos 1990, compositor.

## Introdução ao diretor e ator clint eastwood e seu *status* na crítica nos anos 1970 e 1980

O ator, cineasta e produtor Clint Eastwood, nascido em 1930 na cidade de San Francisco, estado da Califórnia, Estados Unidos da América, tem sido ator desde 1955, produtor desde 1968, diretor desde 1971, e compositor de trilhas desde 1992. Seu trabalho constante durante décadas dentro da estrutura de indústria hollywoodiana, com todas as vantagens de produção e distribuição de seus filmes, e desvantagens no sentido de limitações, pressões e constrangimentos que toda indústria impõe a um artista, tem lhe valido, desde a metade dos anos 1980, o reconhecimento da crítica, com destaque para a francesa, como diretor e como “autor”. Entendo autor no sentido específico que os jovens críticos da *Cahiers du Cinéma* dos anos 1950, entre eles Jean-Luc Godard, François Truffaut, Eric Rohmer e Jacques Rivette, deram ao termo para definir aqueles cineastas que trabalhavam na indústria hollywoodiana e que, apesar dos condicionamentos próprios da indústria, conseguiram realizar uma série de filmes que constituíram uma obra autoral.

A política de autores como foi formulada nos *Cahiers du Cinéma* foi pensada para estudar e valorizar autores que, via de regra, faziam cinema de gênero e não cinema de arte. Autores que eram subestimados pela crítica tradicional da época como cineastas “comerciais” ou apenas artesãos do ofício da direção. Liderados por André Bazin, estes críticos definiram a *politique des auteurs* privilegiando o filme de gênero e o estilo, com ênfase para a *mise en scène*, como alternativa para a crítica mais tradicional que valorizava os grandes temas e significados. Nos Estados Unidos, Andrew Sarris reformulou esta política de autores, denominando-a teoria de autor (SARRIS, 1962-63), radicalizando seus princípios e tirando grande parte da ambiguidade. Na Inglaterra, a influência da política de autores se expressou principalmente na revista *Movie*, em artigos de críticos como Ian Cameron, V. F. Perkins e Robin Wood (CAUGHIE, 1981, p. 48-60). A crítica *auterista* atacou aqueles filmes qualificados de filmes de arte pela importância dos temas que escolhiam tratar e a abordagem estilística acadêmica (o chamado “cinema de qualidade”). Em contrapartida, a crítica *auterista* colocou como grandes autores especialistas em cinema de gênero pouco reconhecidos pela crítica da época, como Howard Hawks,

Alfred Hitchcock e Raoul Walsh, Samuel Fuller e Anthony Mann. Por outro lado, a política de autores rebaixou o prestígio de diretores considerados grandes artistas pela crítica tradicional, como William Wyler e Billy Wilder. A política de autores, como formulada originalmente, possui aspectos que são fundamentais para entender o cinema de Eastwood: o repúdio da distinção entre arte e entretenimento, entre alta cultura e cultura de massas; a crítica, portanto, ao cinema “de qualidade”, que se autoproclama de arte pela nobreza do tema; a preocupação com o estilo e com a *mise en scène*, ou seja, com as formas, consideradas essenciais para definir um autor; e a avaliação positiva dos cineastas que trabalham com filmes de gênero, como *western*, policial, musical. Do último ponto, surge a posterior releitura dos gêneros hollywoodianos que viriam a fazer, na *nouvelle vague*, Jean-Luc Godard e François Truffaut, entre outros. O primeiro aspecto mencionado inclui a rejeição de todo tipo de cânones no cinema, bem como de preconceitos contra os filmes de gênero e de massas: apenas a análise de cada filme nos dirá se ele tem valor ou não. Isso implica abolir a oposição, forte no pensamento ocidental do século XX, entre alta e baixa cultura, entre a Grande Cultura, com maiúscula, e as culturas de massas; implica pensar a cultura como algo dinâmico, com uma permanente interação entre suas diversas manifestações. No que tange ao estilo, é uma preocupação central deste trabalho: a *mise en scène*, a decupagem e a interpretação, o trabalho do ator.

Se nos primeiros 15 anos de carreira, Clint Eastwood foi criticado e/ou quase desprezado pela crítica; há pelo menos três décadas é que possui um grande prestígio. O *status* de Eastwood perante a crítica começou a mudar nos anos 1980. Tim Cahill, em artigo na revista *Rolling Stone* (1985), lembra como o escritor e jornalista Norman Mailer afirmou, em 1983, em um artigo na revista *Parade*, “Talvez não haja ninguém mais americano do que ele... Eastwood é um artista.” (CAHILL, 1985, s.p.). Cahill também sublinhava como o jornal *Los Angeles Times* tinha escrito que as mulheres nos filmes de Eastwood sempre foram fortes e interessantes, e que “Eastwood pode não ser apenas um dos melhores, mas o mais importante e influente (devido ao tamanho de sua audiência) cineasta feminista que trabalha hoje na América” (CAHILL, 1985, p. 16). Na mesma década de 1980, a *New York Times Magazine* publicou uma matéria de capa sobre Eastwood, intitulada *Clint Eastwood, seriously* (VINICOUR, 1985). No mesmo ano, seu longa-metragem *O cavaleiro solitário* (*Pale Rider*, 1985),

um *western*, foi selecionado para a competição oficial do festival de Cannes, um dos fatos que marcam sua mudança de *status* perante a crítica.

Durante os anos 1960 e 1970, Eastwood foi subestimado ou massacrado pela crítica especializada: primeiro como ator, quando era a estrela dos *westerns* de Sérgio Leone; depois, nos anos 1970, como ator e como diretor, fundamentalmente no seu país, Estados Unidos. Em 1978, Richard Schickel fez uma matéria de capa para a revista *Time*, onde colocava lado a lado Burt Reynolds e Clint Eastwood (tinham feito um filme juntos), com o título *Hollywood's Honchos* (os *chefões* de Hollywood) (SCHICKEL, 1978). Segundo Schickel, seu biógrafo, Eastwood não gostou; não era o que esperava alguém que queria ser respeitado como diretor (SCHICKEL, 1996).

Grande parte da incompreensão em relação a Eastwood como diretor e como ator se fundamenta na combinação de estrela e de artista, mais a junção de ator de apelo massivo e de diretor de talento artístico. Algumas decisões do próprio Eastwood, onde pesaram mais o lado produtor e, portanto, o fator financeiro, não ajudaram a se colocar como um cineasta artista. A série de filmes do detetive de polícia Harry Calahan (apelido *Dirty Harry*, Harry o sujo), por exemplo, formada por cinco filmes que atravessam as décadas de 1970 e de 1980, é um bom exemplo; a série prejudicou a recepção crítica do cineasta *auteur*. Se Eastwood fosse apenas diretor e produtor, essa incompreensão não seria mais do antigo pré-conceito que existe com o cinema industrial de Hollywood, algo que já teria acontecido com Alfred Hitchcock ou Howard Hawks, considerados durante muitos anos apenas bons artesãos, diretores “comerciais”, até serem resgatados pelos jovens críticos da *Cahiers du Cinéma*. Mas Eastwood era também ator, era também estrela e era um ator estrela com um tipo físico bem característico (alto, forte, musculoso) ainda por cima identificado por sua predileção pelo Partido Republicano. Ele era um ator que consagrou o policial Dirty Harry, precursor dos filmes de policiais e/ou justiceiros, numa época marcada, nos Estados Unidos, pela desilusão com a Guerra de Vietnã, pelo escândalo de Watergate, por uma ampliação dos direitos da cidadania e dos direitos humanos; na América Latina, pelo auge dos golpes (Uruguai e Chile em 1973, Argentina em 1976) e das ditaduras militares com amplo suporte do Departamento de Estado dos Estados Unidos. A série de filmes estrelados por Charles Bronson (chamados *Death Wish*) é um bom exemplo de uma série de filmes de justiceiros, em narrativas de vinganças contra

marginais e bandidos que, não em vão, eram retratados como herdeiros da contracultura e do movimento *hippie*.

Nos anos 1980, a recepção ao cineasta Clint Eastwood começa a mudar. A França joga um papel fundamental: a partir dos filmes *Bronco Billy* (1980) e *A última canção* (*Honky tonk Man*, 1982), parte da crítica francesa já o considera um autor. Em 1990, Noel Simsolo dedica um livro a ele, publicado pela editora da *Cahiers du Cinéma*, com uma capa azul clara e uma foto da personagem de Harry o Sujo. Como já foi assinalado, seu longa-metragem *Cavaleiro Solitário* (*Pale Rider*) é selecionado para o Festival de Cannes em 1985 e, posteriormente, outro filme dele, *Bird*, este sim explicitamente um filme de arte e não de gênero, ganha a Palma de Ouro de Melhor Ator com Forest Whitaker em 1988. Depois da consagração de filmes como *Os imperdoáveis* (*Unforgiven*, 1992), com seus quatro Oscars, com destaque para Melhor Direção e Melhor Filme, *As pontes de Madison* (*The Bridges of Madison County*, 1995) e *Menina de ouro* (*Million Dollar Baby*, 2004), Eastwood passa a ser, para a imprensa e a crítica do mundo inteiro, um “ícone americano”, um “mestre”; o “cineasta americano” por excelência.

A oscilação entre uma rejeição em bloque e um elogio exagerado dificultam o entendimento de sua obra. É importante lembrar que como ator Clint Eastwood também tem um sucesso tardio, fora de Hollywood. Temos que lembrar também que ele estreia como diretor somente aos 41 anos, numa época onde a nova leva de diretores estrela dos cinemas dos anos 1960 e 1970 (Bertolucci, Coppola, Polanski, Glauber Rocha, Scorsese) chega a dirigir seu primeiro longa-metragem aos vinte e poucos anos, trinta anos de idade. Eastwood chega a ser uma estrela por vias não convencionais: um *western* realizado por um diretor italiano, Sergio Leone, filmado na Espanha com um orçamento baixo, cujo roteiro plagiava partes de *Yojimbo*, o *guardacostas* (*Yojimbo*, Akira Kurosawa, 1963). Na segunda metade dos anos 1950 e nos primeiros anos dos 1960, Eastwood tinha feito um seriado *western* chamado *Rawhide*, que lhe deu estabilidade financeira e, segundo ele mesmo conta (SCHICKEL, 1996), a chance de praticar e aperfeiçoar, durante anos, a construção de uma personagem e sua relação com o público. Terminado o seriado, sem ofertas interessantes em Hollywood, Eastwood faz um *western* na Europa com Leone, então diretor desconhecido, que tinha dirigido apenas um longa-metragem. Com Leone,

Eastwood faz a famosa *trilogia do dólar* (*Por um punhado de dólares*, *A Fistful of Dollars*, 1964; *Por um punhado de dólares a mais*, *For a Few Dollars More*, 1965; e *Três homens em conflito*, *The Good, the Bad and the Ugly*, 1966), que obtém fama mundial e inaugura o auge do chamado *spaguetti western*. Após o extraordinário sucesso dos três filmes, que transformam Eastwood em uma estrela, Leone oferece um papel a Eastwood em *Era uma vez no Oeste* (*Once Upon a Time in The West*, 1968), mas o ator e futuro diretor recusa desta vez a oferta (Charles Bronson assumiria em seu lugar). De volta a Los Angeles, em 1967, Eastwood abre sua produtora Malpaso para produzir os filmes em que iria atuar; e, a partir de 1971, aqueles que iria dirigir.

### O estilo de interpretação de eastwood

Se a aparência física, o porte avantajado (1,93 metros) e, fundamentalmente, uma forma de atuar contida, estilizada e com um toque de ironia, consagraram Eastwood perante o público, estes mesmos aspectos, somados ao enorme sucesso de bilheteria de seus filmes, o prejudicaram perante a crítica. Vou descrever aqui o que entendo, por uma interpretação minimalista, contida, estilizada e com um toque de ironia e vou desenvolver esses conceitos, realizando uma conexão com a teoria da interpretação. Eastwood como ator, consciente de seu tamanho e seu porte, apresenta uma forma de atuar eminentemente cinematográfica, que se baseia mais na presença física, no estar em cena de forma calma, e num gestual de face e de corpo marcante, dar menos importância às falas “bem faladas”. Esse estilo de interpretação é algo que, arriscamos uma hipótese, aproxima-se do que o russo Michael Chekhov definiu como o gesto psicológico. Para Chekhov, o gesto psicológico é um gesto arquetípico, simples, que resume a psicologia de uma personagem de forma essencial (CHEKHOV, 2015, p. 75-90). Por interpretação contida, refiro-me também a estar na cena e no quadro e expressar o menos possível, fazer a menor quantidade de movimentos e gestos possíveis, ancorando-se sim no gesto psicológico, que captura a essência da personagem. Nesse sentido, Eastwood como ator prefere reagir a agir, prefere escutar a falar, prefere ocultar grande parte do que sua personagem sente, no lugar de expressar isso. Sobre a estilização, e que chamei de toque de ironia, acredito



que Eastwood tem consciência que, ele chegando nos anos de 1960, não fazia sentido replicar um estilo lacônico e econômico de atores dos anos 1930, 1940 e 1950, e por isso, agrega um certo distanciamento crítico, uma ironia, uma estilização a essa performance de ator que eu definiria como pós-clássica, justamente por evocar e aludir, a forma clássica de atuar, mas por não a replicar.

Seu estilo como ator, sua suposta falta de expressividade, seu apego a um estilo de economia de gestos, relacionam Clint Eastwood e sua forma de atuar com um tipo de atores do cinema clássico hollywoodiano, como Gary Cooper, Robert Mitchum ou John Wayne. Vale ressaltar que Eastwood ficou reconhecido numa época (1955 até 1968) totalmente dominada por atores que vinham da influência de Stanislavski e seus discípulos nos Estados Unidos, o *Actor's Studio* de Lee Strasberg e de outras linhas que também seguiam o Sistema de Constantin Stanislavski (como Sanford Meisner, Stela Adler, Harold Clurman); escola de interpretação dominante também na geração posterior (Robert de De Niro, Faye Dunaway, Al Pacino, Dustin Hoffman) dos anos 1970. Brando, discípulo de Meisner e que frequentou o *Actor's Studio*, é o ator por excelência citado como exemplo da validade das ideias de Stanislavski e do método. Joanne Woodward, James Dean e Paul Newman são outros exemplos de atores que viraram estrelas e popularizaram tanto Stanislavski quanto Lee Strasberg.

A crítica Pauline Kael, da revista *New Yorker*, costumava afirmar que Eastwood era um não ator. Grande parte dessa aversão foi provocada pelo sucesso de público do filme *Perseguidor implacável* (*Dirty Harry*, Don Siegel, 1971) e por uma identificação entre o conteúdo ideológico do filme e a persona e o ator Clint Eastwood. O artigo de Kael, *Dirty Harry: Saint Cop*, publicado na *New Yorker* em janeiro de 1972, coteja os pressupostos do roteiro do filme com dados e com a realidade da cidade de São Francisco da época para concluir que o filme defende a morte dos criminosos e a justiça pelas próprias mãos (KAEL, 1972). “Como o crime é causado por privações, miséria, psicopatologia e injustiça social, *Dirty Harry* é um filme profundamente imoral”, escreveu Kael (1972, p. 78). As críticas de Kael fizeram efeito, visto que o personagem Harry Calahan, no segundo filme da série, *Magnum 44*, enfrenta um grupo de policiais que formam um esquadrão da morte (há inclusive uma referência ao Brasil da ditadura militar dos anos 1970). É importante salientar que *Perseguidor*

*Implacável* foi dirigido por Don Siegel (não por Eastwood, que o produziu e o protagonizou), na época já um diretor acostumado a dirigir desde os anos 1950 e que apenas nos anos 1970 contou com orçamentos de grande porte.

### **Clint eastwood ator e a escola de michael chekhov**

Minha hipótese sobre o trabalho de Eastwood como ator é que ele não se relaciona com a interpretação de Lee Strasberg do Sistema Stanislavski que derivou no “Método” do *Actor’s Studio*, com sua ênfase na memória emotiva, no trabalho de pesquisa intelectual e racional do ator. Na sua versão do Sistema de Stanislavski, Strasberg utilizou a memória emotiva e noções da psicanálise. O fato de que o “Sistema fora criado sobretudo para abordar as peças de Anton Chekhov e assim produzir estados da alma foi, com o decorrer do tempo, esquecido”. A formulação stanislavskiana, lembra Odette Aslan, facilitava o reviver, ajudava o ator a provocar toda noite emoções verdadeiras, talvez por associação com emoções já vividas (ASLAN, 2010, p. 80). Como já colocado anteriormente, acredito que Eastwood como ator se filia à escola do grande ator russo e mestre de atores, Michael Chekhov, reconhecido autor de um método de interpretação e formulador do anteriormente citado conceito de gesto psicológico. Chekhov, sobrinho do dramaturgo, foi aluno de Stanislavski, mas rompeu com ele após alguns anos e desenvolveu uma escola em linhas diferentes, que enfatiza a ação física e a imaginação. Chekhov é avesso à noção de memória emotiva e rejeita as evocações ao passado de Strasberg. Ele enfatiza o uso da imaginação e o treinamento corporal com vistas às ações físicas, o chamado método psicofísico do comediante (ASLAN, 2010, p. 81).

O crítico Richard Schickel levanta, na biografia de Eastwood, a possibilidade da conexão entre a forma de atuar de Eastwood e a escola de Chekhov (SCHICKEL, 1996, p. 65). Nos anos 1950, o ainda aspirante a ator fazia aulas no estúdio de George Shdanoff, discípulo de Chekhov e assistiu algumas palestras do próprio mestre russo. A abordagem de Eastwood rejeita a racionalização do trabalho do ator e evita a chamada frase bem falada. Nas palavras de Eastwood, atuar se baseia em “certos instintos que você já tem e a questão é como canalizar tudo isso em alguma imagem

visual” (SCHICKEL, 1996, p. 66). Acertadamente, Schickel afirma que a preferência de Clint pela frase rústica, não polida, sua crença de que a verdade se encontra mais nas expressões não verbais do que nas verbais, têm raízes nos conceitos de Michael Chekhov.

Odette Aslan enfatiza como em países e gerações diferentes há um mesmo obstáculo que se apresenta ao ator: dizer em vez de atuar.

De Antoine a Copeau e Dullin, de Stanislavski a Vakhangov, repisa-se esse alerta... O impasse sempre renasce. Ainda em 1953, Yul Brynner escreveu: em toda parte ensina-se a dicção perfeitamente, ensina-se a dar corretamente uma réplica, mas o elemento essencial do jogo dramático e o mais importante, que é a própria pessoa do comediante, deixa-se que a gente o descubra, com algumas regras muito vagas, com palavras sem suporte concreto. Tudo isso em louvor a Michael Chekhov, cuja obra sobre o método psicofísico Yul Brynner prefaciou. (ASLAN, 2010, p. 82).

Pesquisas bibliográficas, análises de filmes de Eastwood, somadas à minha experiência com direção de atores, levam-me a confirmar a hipótese da filiação da forma de atuar de Eastwood com a escola de Chekhov. Infelizmente, o “Sistema” é identificado pelo grande público apenas com a visão de Lee Strasberg, como o chamado “Método”, enfatizando a questão de memória emotiva e trabalho racional do ator, esquecendo até as considerações do próprio Stanislavski já nos anos 1930, quando enfatizava que seu Sistema era um sistema de ações físicas.

Michael Chekhov começa seu livro sublinhando que o ator “deve lutar pela completa harmonia entre corpo e psicologia. Existem atores que podem sentir seus papéis profundamente, compreendê-los com uma limpidez cristalina, mas são incapazes de expressar e transmitir a uma plateia essa riqueza interior.” (CHEKHOV, 2015, p. 1).

Quantas vezes quem dirige filmes ou peças de teatro percebe um ator que, em tese, compreende tudo da sua personagem e da obra, que mais estudou e pesquisou, no entanto, não convence e não dá conta de oferecer uma interpretação orgânica, verdadeira? Acontece que toda a compreensão racional da obra que esse ator hipotético pode até expressar bem verbalmente, não foi incorporada ao corpo e às emoções. Há uma desconexão entre o que o ator fala, entre as palavras que usa, e

a elaboração física e emocional do personagem no palco ou na tela. Como lembra Chekhov, esses pensamentos e emoções estão “como acorrentados, de algum modo, dentro de seus corpos subdesenvolvidos” (CHEKHOV, 2015, p. 2).

Para o mestre russo, o ator deve então passar por um treinamento, de acordo com

[...] alguns requisitos: extrema sensibilidade do corpo para os impulsos criativos psicológicos; um corpo sensível e uma psicologia rica, de cores vivas, vivenciando ou assumindo a psicologia de outras eras, e uma completa obediência do corpo e da psicologia ao ator, visto que somente um comando indiscutível de seu corpo e de sua psicologia lhe dará a autoconfiança, a liberdade e a harmonia necessárias a sua criatividade (CHEKHOV, 2015, p. 2).

Não que um pensamento e uma conceituação sobre uma personagem bem expressada por um ator não sejam, muitas vezes, também acompanhados por uma interpretação orgânica, visceral e autêntica. Mas há uma mitificação de que a compreensão racional expressada pelo ator de forma clara e articulada, leve necessariamente a uma interpretação orgânica. É notável perceber como essa crença persiste dominante até hoje, no mundo inteiro. Na série *The Offer* (Paramount, 2022), sobre os bastidores da produção e filmagem de *O poderoso chefão* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972), é mostrado um teste perante as câmeras do jovem Al Pacino, na época ator sem experiência cinematográfica. Teste fundamental para o jovem ator poder ganhar o papel de Michael Corleone. No teste, Francis Ford Coppola interroga Al Pacino sobre o personagem de Michael. E o jovem Al Pacino dá uma explicação brilhante sobre Michael e suas contradições, o que gera um olhar de Coppola para a equipe, como quem diz, “estão vendo, eu disse era ele o ator certo”; e nesse momento, o capítulo corta para outra cena, sem mostrar Al Pacino interpretando Michael Corleone pela primeira vez! É o que o ator diz sobre o personagem que parece demonstrar para os criadores da série a competência de Al Pacino, uma forma de se filiarem ao método de Lee Strasberg e a crença generalizada do grande público de que a expressão conceitual do ator é fundamental para explicar o trabalho dele na hora de incorporar o personagem.

Voltemos a Clint Eastwood e a minha hipótese sobre a filiação de sua forma de atuar com a escola de Michael Chekhov. Se lembrarmos do gestual criado por

Eastwood para o Homem sem Nome, da trilogia de Sérgio Leone, como o gesto com o charuto na boca, a forma de levantar o poncho e mostrar a arma, a caminhada lenta, o franzir da frente e o olhar fechado; se evocarmos os ritos de desagrado com a boca, e expressividade das rugas da testa de Dirty Harry; se na década de 1970, Eastwood constrói o fora da lei Josey Wales com poucos gestos e repetidas cuspidas de tabaco; se já nos anos 2000, o leitor recordar o personagem do veterano de guerra Walt Kowalski, em *Gran Torino*, seu rosto contraído e como rosna e cuspe o tempo todo, podemos sim filiar o trabalho de Eastwood à linha de Chekhov. Como lembra Odette Aslan,

[...] o que importa em Michael Chekhov não é tanto a criação intelectual como a criação corporal. Para transmitir ao espectador a vida interior da personagem... é preciso que o corpo do ator se sensibilize com essa vida interior [...]. Exercícios fazem encontrar no interior de seu peito o centro de onde parte o impulso que comanda os gestos... Há um impulso, uma forma que precede ao movimento, que o prolonga, que lhe dá autoridade e, por isso mesmo, confere a quem o executa o que se chama presença cênica. (ASLAN, 2010, p. 83).

No livro de entrevistas, *Conversações com Clint: as entrevistas perdidas com Paul Nelson, 1979-1983* (AVERY, 2011; tradução minha do título em inglês), fica evidente a falta de interesse dele no trabalho de atores influenciados pelo Método de Lee Strasberg.

Os primeiros filmes de Eastwood com Leone mostram um ator inteligente, consciente de seus pontos fortes e de suas limitações (é famosa sua dificuldade para decorar texto), criando uma forma de interpretar estilizada, numa chave baixa. Essa estilização da forma de atuar, essa leve ironia, faz uma conexão sutil com o cinema clássico, pois nunca ele interpreta o herói, mas o anti-herói, sempre de forma distanciada, calma. Suas personagens não são portadoras de valores coletivos: são solitárias, carregadas de fatalismo. Ele é um ator que constrói uma *persona* cinematográfica calma, mas com uma ira interna, apenas disfarçada por uma forma *cool* e distanciada de caminhar, falar e gesticular. O *Homem sem nome*; o *Dirty Harry* (o sujeito), o soldado da obra prima de Don Siegel, *O estranho que nós amamos*, todos são anti-heróis, com uma profunda ira reprimida, que em determinado momento,

transforma-se em violência. “Acredito que todo ator tem que ter uma ira interna que deve ser comunicada em seus filmes”, afirma Eastwood (SCHICKEL, 1996, p. 16).

### **Eastwood como diretor e ator em *perversa paixão (play misty for me, 1976)***

Há conexões entre o estilo de atuação de Eastwood e seu estilo como diretor. Cineasta, diretor e autor pós-clássico. Eu sustento a hipótese de que Eastwood mostrou, já no seu primeiro filme, *Perversa Paixão (Play Misty for me, 1971)*, uma particular reformulação do cinema clássico, algo não muito comum numa época do cinema americano dominado pela Nova Hollywood. Neste primeiro filme de Eastwood, há uma direção e estilo “invisível”, onde a reflexividade apenas tem lugar no plano de abertura, num ritmo de decupagem e montagem pausado, numa apropriação de um estilo clássico que evoca um John Ford. A esse estilo Eastwood de direção, que podemos afirmar é pós-clássico, junta-se uma forma de atuar minimalista, com gestos essenciais, que valoriza muito a presença física em cena e tem total compreensão de como o ator integra o plano como mais um elemento de cena mais, priorizando os aspectos icônicos. Essa forma de atuar tem sua raiz nas teorias de Michael Chekhov e, em particular, de o Gesto Psicológico, fazendo claro, uma adaptação deste gesto à prática da interpretação cinematográfica, que tem outra lógica, dominada pelo tempo do plano e pela cena.

Vou corroborar minhas hipóteses com uma análise da cena de abertura do filme recentemente citado. Vejamos a cena dos créditos de abertura. A análise das cenas de créditos de abertura possui uma longa tradição nos estudos acadêmicos, como provam, entre outros, a obra *A Análise de Filme* (AUMONT; MARIE, 2010). Em cada momento onde houver algo que pode ser catalogado com uma reapropriação cinematográfica do Gesto Psicológico, isso será colocado no texto.

O filme começa com uma tomada aérea, um plano geral, de uma costa caracterizada por montanhas, rochedos, uma vegetação verde escura e seca, o mar e suas ondas, que bate contra os penhascos. A altura e a movimentação da câmera denotam que o plano deve ter sido realizado num helicóptero. É o fim de tarde. A câmera desce lentamente, enquanto vemos mar, as ondas que batem em rochedos e

essa paisagem espetacular da costa de California próxima a Monterrey, Carmel, como saberemos mais tarde. O espectador começa a perceber na topografia algumas casas, construídas entre as montanhas, ocultas pelas árvores. Chama a atenção a falta de trilha sonora, o silêncio das primeiras imagens. Primeiro, notamos o silêncio. Este silêncio dá lugar aos poucos aos sons da natureza, do mar, das ondas que batem contra essa costa rochosa. A câmera localiza uma casa à beira de um penhasco, uma casa de teto branco, quase oculta entre as árvores, onde aparece um terraço de madeira. Sobre essas imagens, aparece o título, em caracteres verdes, “A Malpaso Company Production” (uma produção da companhia Malpaso). Esses caracteres são acompanhados de um movimento da câmera direto e pronunciado em direção à casa. Na casa está o que interessa ao filme; lá está a história a ser narrada. No terraço, percebemos um homem, alto, vestido de marrom, que observa com calma o mar, as mãos nos bolsos da calça. Há um corte para um plano inteiro, um contra plano do anterior, um *plongée*, de cima para baixo. O homem (o ator C. E.), de costas, olha para sua direita, justamente para onde surge na tela, nos caracteres verdes, o nome Clint Eastwood. O homem começa a andar, na direção que seu olhar apontou previamente, numa galeria da casa, de madeira. O andar, a parcimônia e o gestual já compõem uma primeira aproximação ao Gesto Psicológico que vai definir a essência do personagem.

A câmera faz uma panorâmica de esquerda à direita. Sobe uma escada pequena e caminha até a câmera, que mostra, à direita, os vidros da sala da casa, onde há uma pintura que retrata o mesmo homem que subiu à escada. O homem olha com parcimônia para o interior da casa e para a tela. Corte para a tela. Na pintura, claramente amadora, o homem olha para cima. Corte para o mesmo plano que continua olhando para seu retrato, e com uma calma que chama atenção, com o som do mar de trilha sonora, desce a escada. O ator Eastwood reafirma assim a composição do personagem como um homem calmo, seguro de si, vaidoso, consciente de sua imagem, por isso o olhar para seu próprio retrato.

Enquanto o homem desce, surge do lado esquerdo da tela, o título do filme, *Play Misty for me*, nos mesmos caracteres verdes. O som do mar é misturado agora com o som apenas audível dos passos do homem e, num nível mais alto, das gaivotas. Passaram-se dois minutos e três segundos. Corte para um rádio de um carro, a mão do homem que liga o rádio, entra o som de um solo de guitarra; corte para um carro

descapotável dirigido pelo personagem. À guitarra se soma bateria, baixo e piano, num som que combina rock com jazz. Segue uma bela sequência de pouco mais de três minutos, onde a personagem percorre belíssimas paisagens da região que rodeia a vila de Carmel, com uma decupagem que alterna câmeras aéreas com planos próximos do homem enquanto dirige o carro. A sequência termina com a personagem chegando numa estação de rádio onde um DJ anuncia e informa sobre a região que cobre a emissora. Já de noite, a personagem entra na rádio, num escritório e se dispõe a trabalhar. Fim da sequência de cinco minutos e quarenta e três segundos.

A sequência estabelece uma atmosfera e conta pouco a história, fora estabelecer quem é o personagem principal, alguém vaidoso, talvez narcisista. Ele usa termo, óculos escuros e masca chiclete. O espectador sabe que o protagonista mora numa bela casa de frente para o mar, que parece ser vaidoso (o retrato, o carro descapotável) e que trabalha numa rádio. O estilo calmo, minimalista de Eastwood, radicaliza a estratégia de economia de posições que caracteriza a decupagem clássica. A esse estilo do filme se agrega o fato de que pouca história é narrada nessa sequência de cinco minutos. Não há maneirismos que denotem traços autorais explícitos no estilo do Novo Cinema de Hollywood (*New Hollywood Cinema*) que trouxeram e incorporaram aspectos de estilo da *nouvelle vague*, do cinema moderno e do cinema de arte ao grande paradigma do cinema clássico de Hollywood. Alguns exemplos são a imagem que congela do plano final de *Os Incompreendidos* (*Les quatre cent coups*, 1959) de François Truffaut que foi retrabalhada em *Butch Cassidy* (*Butch Cassidy and Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969), os *jump cuts* de *Accossado* (*A bout de souffle*, Jean Luc Godard, 1959) que ecoam nas cenas de violência de *Bonnie e Clyde, uma rajada de bala* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn, 1967), a narração subjetiva e meta-cinematográfica de *Caminhos Perigosos* (*Mean Streets*, Martin Scorsese 1972), como a narração subjetiva do protagonista, a imagem do projetor de cinema e as imagens em super 8 que apresentam os personagens, procedimentos similares mostrados na cena de créditos de abertura de *Olá Mamãe* (*Hi Mom*, Brian de Palma, 1970), onde mostra o cineasta iniciante Joe Rubin (Robert De Niro) e sua câmera.

A contenção estilística de Eastwood se soma à sua calma para contar a história: pouca informação é dada ao espectador nos primeiros cinco minutos e quarenta e três segundos da cena de créditos de abertura de seu primeiro longa-



metragem. Se *O Poderoso Chefão* (*The Godfather*, Francis Ford Coppola, 1972) também retomava no seu estilo a herança clássica do cinema de gangsters dos anos 1940, no relativo à interpretação o filme, apresenta uma dívida clara com a herança de Stanislavski na famosa cena inicial de Don Corleone atendendo a um pedido de um membro da colônia italiana, pois mostra uma interpretação virtuosa de Marlon Brando, no limite entre a maestria e a paródia, numa marcada iluminação *chiaro oscuro* de Gordon Willis, chamando a atenção do espectador para o dispositivo fílmico.

Não há, nesse primeiro longa-metragem de Eastwood, esse tipo de estratégias estilísticas que deixam em evidência o dispositivo, que chamam a atenção para o discurso, seja na direção, seja na atuação. A interpretação de Marlon Brando é uma interpretação a serviço de uma história e é ao mesmo tempo uma interpretação que chama a atenção para si. Não sabemos se isso foi proposital de Brando ou se é simplesmente um efeito a *posteriori* do enorme talento do ator. Mas hoje a interpretação de Brando de Vito Corleone é tão orgânica e verdadeira como também autorreferente.

### **Eastwood como ator e diretor em *Josey Wales, o fora da lei* (*the outlaw Josey Wales*, 1976)**

Vou agora analisar outra cena de abertura e de créditos de Clint Eastwood, indo também da análise de Eastwood como diretor pós-clássico a ator do gesto, das ações físicas, do gestual, na linha de Michael Chekhov. *Josey Wales, o fora da lei* (*The outlaw Josey Wales*, 1976) começa com o letreiro da Warner Brothers. O primeiro plano mostra, em Plano Geral, um amanhecer e a figura de um homem, seu filho e uma mula, arando um pequeno trecho de terra; percebemos o pequeno tamanho da propriedade porque ela está rodeada de muros de árvores. O som da voz do camponês se mistura ao barulho do animal e do arado que trabalha a terra. O filme corta para um Plano Médio onde vemos uma criança pequena, um menino de uns cinco anos, que pega as pedras que estão na terra antes do caminho do animal, tentando aliviar o trabalho do pai. Tarefa mais simbólica que efetivamente real, mas que mostra a relação simbiótica entre pai e filho. Em seguida, o pai chama o filho para o ajudar com

o arado, preso na terra. Ouvimos a voz de uma mulher, mãe da criança, nos 00:56 segundos de filme. Corte, e vemos, em Plano Geral, longe, a silhueta de uma mulher, que chama seu filho (“little Josey”), para ele parar de trabalhar e se assear. O filho olha para o pai, em Plano Médio, reconhecemos o ator Clint Eastwood, e o camponês lhe faz sinal para ele obedecer a mãe. Corte para um Plano Inteiro (01:02 segundos) onde o camponês continua trabalhando a terra com a mula e o arado; a mudança de luz nos mostra que houve uma passagem de tempo. Ouvimos um ruído forte e ameaçador de cavalos a galope. Primeiro Plano do personagem do camponês que mostra sua apreensão. O camponês olha para cima. Eastwood compõe sua personagem apenas com a presença física e com uma interpretação contida e um gesto de esforço físico continuado, na inclinação do corpo com o arado.

Corte: as árvores e o céu: não há pássaros, sinal de alarme. Corte para Plano Médio: a barriga, as patas dos cavalos que passam e o grito de guerra dos cavaleiros. A imagem detalhe mostra que são vários os cavalos e, logicamente, os cavaleiros. Corte: face do camponês, que se alarma e deixa de trabalhar. Plano Médio mostra a personagem do labrador que corre em direção ao seu lar. Entra trilha sonora, sinalizando perigo. Vemos a personagem interpretada por Eastwood que corre entre uma mata cheia, com alguns clarões. A cena é pouco iluminada; há várias zonas dos planos na escuridão. Três planos apenas mostram o camponês correndo numa mata escura, enfatizando o perigo. A trilha fica mais marcada e enfatiza ainda mais o perigo. Ouvimos um disparo. O camponês, em Plano Geral, corre até a câmera, há mais um disparo; o camponês para de correr num Plano Médio, olha no fora de campo. Os disparos do filme têm um tom grave, forte, bem longe do som agudo, paródico e estilizado dos disparos dos *westerns* de Leone. Contra plano. Vemos o que a personagem vê (01:59): uma casa tomada pelas chamas e alguns cavaleiros que rodeiam o lugar, executando a destruição do lar. Não vemos as faces de quem cavalga e ataca. Close, plano em *chiaro escuro*, do líder dos saqueadores, com o som das vozes do menino e sua mãe que chamam o camponês: Josey. Trata-se da primeira vez que ouvimos o nome do protagonista. No minuto 02:01, há o segundo disparo e o camponês corre. Em 3 minutos, o terceiro disparo, sobre um Plano Geral da casa de Wales em chamas. Vemos os invasores. O filho e a esposa são pegos por eles e pedem ajuda (“Josey”). Josey corre. Um cavaleiro bate nele e ele cai no chão. Caído no chão,

o camponês Josey ouve o filho de novo. Corte para as chamas. Percebemos que a casa está em chamas. Josey se levanta com dificuldade. Corte para o chefe dos saqueadores (o espectador consegue discernir o rosto) que bate Josey na cara com uma espada. Josey cai no chão e ouve a voz do filho, no minuto 02:46 segundos: um corte na altura do olho lhe provoca um grande sangramento. De novo, um gestual forte, uma expressão corporal, visceral, define a personagem, sem necessidade de palavras, enfatizando a ligação com o pensamento de Chekhov.

Imagens do fogo, sons de disparos e gritos, a casa cai no chão, derrubada pelas chamas, no minuto 03:00. É uma série de planos entre os quais há vários *plongée* e *contra-plongée*, acentuando o dramatismo, uma fotografia com pouca luz, planos que não deixam ver toda a cena. É clara a intenção do filme em nos aproximar de uma perspectiva próxima à do personagem camponês Josey Wales. Toda a sequência é narrada de um ponto de vista narrativo próximo a esta personagem protagonista do filme.

Em 03:09, vemos um plano da mata, o ruído de uma pá que cava na terra; corte para Josey enterrando o filho, num plano *plongée* bem pronunciado. Em 03:27, há um Plano Médio de um corpo dentro de um saco, sendo arrastado pela terra; no final do plano, vemos uma mão bem pequena, de uma criança, que sai do saco. Trata-se do filho de Josey. Plano Médio das pernas de Josey enquanto arrastra o corpo. Segue toda uma sequência onde com maestria, Eastwood compõe o personagem de Josey Wales apenas com ações físicas e gestos.

Num Plano Médio e *plongée*, Josey coloca, com dificuldade física, a cruz no chão. O espectador percebe que é uma tarefa física difícil de ser executada por um homem, com instrumentos rústicos, assim como era arar a terra. No mesmo plano, sem cortes, Josey se ajoelha (Plano Médio) e abraça a cruz, seu rosto expressa dor e cansaço. A personagem diz “do pó ao pó, da terra a terra, o senhor dá, o senhor tira”, referindo-se a Deus. Há raiva e impotência na face da personagem; ele chora e a cruz cai inclinada no chão, Josey continua, apoiado na cruz de madeira, chorando. É o ápice do gesto psicológico que resume a personagem do antigo Josey, que já não vai ser mais camponês, e é nesse instante apenas um homem dilacerado pela dor e pela perda, alguém que morreu em vida, alguém consumido pela dor e que deixa transparecer a raiva que cresce e se anuncia.

Entre 04:41 e 05:04, vemos a mão de Josey que desenterra um velho revólver, entre a terra e as cinzas da casa. A mão desenterra a arma, a câmera acompanha a mão e o braço, vemos Josey Wales olhando para a arma. Em 05:05, uma madeira, em cruz, que parecem ser de uma antiga cerca da pequena propriedade rural, recebem os tiros do revólver de Josey. Um detalhe mostra a maestria do estilo do filme. Primeiro, o espectador ouve um, dois disparos e não enxerga nenhuma mudança na imagem, nada acontece na madeira. Com o terceiro disparo, vemos o impacto na madeira e um pequeno pedaço de madeira cai no chão. Segue uma sequência de planos de Josey atirando na cruz de madeira, onde se destaca um plano da mula, sozinha, sem fazer nada, no campo onde a personagem arava a terra. O recado é claro: ele já não semeia a terra, agora ele só atira, com raiva contida, pensando em vingança. O camponês Josey morreu, agora virá o vingador Josey, deduz o espectador.

No minuto 05:42, um plano geral revela Josey Wales, com o chapéu de camponês, sentado no chão, abatido, rodeado da paisagem da natureza do lugar que era seu lar. Há pouca luz no plano, característica do autor Eastwood, vemos apenas a silhueta da personagem. De novo, Eastwood compõe sua personagem com um gesto psicológico.

Um contra plano revela que ele está sentado ao lado do túmulo familiar. Um terceiro plano mostra mais de perto a personagem e, atrás, umas bandeiras, cavalos e cavaleiros. Chama a atenção a falta de reação de Josey Wales, que mal se mexe (triste, abatido, pouco se importa pela sua segurança pessoal). Ele só gira a cabeça, com uma expressão muito contida, quando os visitantes explicitam sua presença pelo relinchar dos cavalos (até o minuto 6:00) e durante alguns momentos, os visitantes ficam em total silêncio, mostrando solidariedade à dor de Josey, sentado ao lado de um túmulo. O líder se apresenta (“Meu nome é Anderson”) e pergunta se foram “artilheiros”, a tradução que há no filme da expressão “Red Legs”, um grupo paramilitar que lutava do lado do exército da União (Norte), especialmente no estado de Kansas. O líder Anderson diz a Josey que os encontrará no estado de Kansas, que estão com a União, e que eles irão até lá para “consertar as coisas”, num tom que implica vingança. Num Plano Médio, Josey, sem uma expressão definida, ainda processando a nova informação, diz “Eu irei com vocês”. Essa frase lacônica é continuação do gesto abatido de Josey sentado na frente da cruz, no túmulo familiar.

Entra um Plano Geral com tom azulado e música com tambores militares, vemos as silhuetas dos cavaleiros que cavalgam na direção da câmera e o nome impresso na tela: “Clint Eastwood”, depois “The Outlaw Josey Wales”, segue o nome do ator indígena “Chief Dan George” e depois “Sondra Locke”, nome da atriz e do ator Bil Mckiney. Segue uma sequência de três minutos e dez segundos onde é narrada a história do grupo de civis onde se soma Josey Wales no contexto da guerra civil americana. O espectador vê nessa sequência de montagem cenas da guerra, cenas do grupo de Josey na sua caçada dos paramilitares (“pernas vermelhas”), a derrota paulatina dos confederados para a União e a morte do líder Anderson, aquele que havia convidado Josey Wales a se somar na vingança contra os paramilitares.

Segue uma cena que exemplifica o estilo seco e minimalista de Eastwood como diretor (economia de posições de câmera, poucos cortes, poucos procedimentos que evidenciam o discurso cinematográfico) e sua ligação com sua forma de atuar e com o gesto psicológico de Chekhov. A música termina. O grupo de rebeldes está acampado. Fim do dia. A sequência é pouco iluminada e o tom da imagem é um azul cinza. O agora líder do grupo, Fletcher, interpretado por John Vernon, comunica ao grupo que tudo o que eles têm que fazer é ir até um acampamento próximo da União, jurar lealdade aos Estados Unidos, pegar seus cavalos e voltarem à casa. Um dos rebeldes pergunta se eles receberão total anistia. “Sim”, é a resposta. Lentamente, todos pegam seus cavalos e se dirigem ao acampamento do exército dos Estados Unidos. Um jovem hesitante olha para Josey Wales e apenas pergunta a ele “Josey?”. “É melhor você ir com eles”, é a lacônica resposta de Wales. O jovem vai. Wales fica sentado, inclinado, pensativo, de forma que evoca como estava sentado na frente do túmulo familiar. Fletcher desce de seu cavalo e pergunta a Wales se ele irá com eles. Wales diz que acredita que não. Fletcher avisa que irão atrás dele. Josey assente “Sim”. “Não há onde ir”, ressalta Fletcher. “Reconheço, é verdade”, responde Wales. “Boa sorte, Josey”, se despede Fletcher.

A cena é interpretada por Eastwood com um gestual mínimo, com sua silhueta e rosto pouco iluminado, com uma personagem sentada sem praticar movimentos que não os mínimos com a cabeça e o olhar, sem demonstrar emoção aparente. Esse estilo minimalista, seco, que vai na essência da personagem, que se baseia num gesto psicológico e numa ação física determinada, que é econômico no

seu gestual e ao mesmo tempo forte, contido na comunicação das emoções, relaciona-se com o estilo cinematográfico pós-clássico da cena e é uma marca da herança da escola de Michael Chekhov no estilo de atuar de Eastwood.

De novo, aqui, a principal virtude de Eastwood nesta cena de abertura é o talento para estar na tela, para quase não reagir, para comparecer na tela com um gestual forte e com a presença física, no entendimento de que a interpretação cinematográfica forma parte de um todo onde a decupagem e a montagem desempenham papéis fundamentais, e assim, ter uma economia de gestos de acordo a seu estilo cinematográfico pós-clássico.

A construção do personagem em cada cena passa, em Eastwood, pela construção de um gesto fundador, de um gesto que define e sintetiza a personagem. Josey Wales pendurado na cruz, chorando copiosamente, quando enterra sua família; Wales sentado no chão, olhando para baixo, pensativo, enquanto seus colegas escolhem se render para o exército do Norte. O Eastwood diretor pós-clássico e o Eastwood ator herdeiro da escola de Michael Chekhov apresentam uma unidade estilística evidente.

### **Considerações finais**

Este artigo mapeou as origens do ator e diretor Eastwood: seu começo de carreira, a recepção da crítica nas primeiras décadas e como se inter-relacionam o estilo do ator com o do diretor. O ator Eastwood, consciente de suas limitações e de seus pontos fortes, inaugurou uma forma de interpretar muito pessoal, seca e minimalista, ligada a um estilo clássico de atuação, coerente com seu estilo como diretor. Há coerência entre o estilo de Clint Eastwood de interpretar e seu estilo como diretor. Como ator, filia-se a uma escola que privilegia as ações físicas, o gestual, o estar presente e a imaginação na criação do personagem, rejeitando os conceitos de memória emocional, as racionalizações e as abordagens próximas à psicanálise do Método de Lee Strasberg. Nesse sentido, a filiação de Eastwood com o pensamento do ator e mestre russo Michael Chekhov surge nítida na sua composição e abordagens dos personagens. Ao mesmo tempo, Eastwood como ator também apresenta uma

ligação com uma escola de atuação ligada à era clássica de Hollywood, representada por Gary Cooper, John Wayne, Henry Fonda, James Cagney, Humphrey Bogart, entre outros. Nesse sentido, sua ligação com Cooper, ator impassível, é algo a ser explorado em futuros artigos.

Já o diretor Eastwood retoma a tradição do cinema clássico, de um John Ford, Hawks e Wyler, com um viés autoral; não adota a reflexividade nem a exposição do dispositivo, características do cinema moderno e do cinema pós-moderno, filiando-se, portanto, a uma corrente de cinema contemporâneo autoral que denomino pós-clássica. Nesse sentido, Eastwood é um caso raro se comparado com a imensa maioria de cineastas americanos surgidos a fins dos anos 1960 e 1970, e que são aqueles que construíram uma obra realmente importante com a chamada Nova Hollywood, como Scorsese, De Palma, Coppola, Altman. A originalidade e singularidade artística do Eastwood, ator e diretor, funda-se justamente no seu enraizamento com o clássico, que no cinema americano contemporâneo hoje é retomado por exemplo por grandes diretores como John Gray ou pelo estilo muito próximo do estilo pós-clássico de séries como *Sucession* (HBO), *Ozark* (Netflix), *Santa Evita* (Star Plus), *Bom dia, Verónica* (Netflix) ou *Yellowstone* (Paramount Plus).

## Referências

ASLAN, Odette. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise de filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2010.

AVERY, Kevin. **Conversations with Clint: the lost interviews with Paul Nelson, 1979-1983**. New York: Continuum international publishing group, 2011.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; STAIGER, Janet. **The classical Hollywood cinema; film style and mode of production to 1960**. London: Routledge, 1985.

BORDWELL, David. **The way Hollywood tells it**. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 2006.

BENOLIEL, Bernard. **Clint Eastwood**. Paris: Cahiers du cinéma, 2010.

CAHILL, Tim. Clint Eastwood's American Dream. **Rolling Stone**, [s. l.], 31 maio 1985. Disponível em: <https://www.rollingstone.com/movies/movie-features/clint->

[eastwoods-american-dream-82946/](#). Acesso em: 07 dez. 2020.

CAUGHIE, John. **Theories of Authorship**. Londres-Nova York: Routledge, 1981.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

EYES ON CINEMA. Pauline Kael calls Clint Eastwood “an extremely mediocre director” in 1977 interview. **YouTube**, San Bruno, 19 set. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F9GGn29-Zlg>. Acesso em: 07 dez. 2020.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Lisboa: Almedina, 1989.

JUNG, Carl. **Tipos psicológicos**. São Paulo: Editora Vozes, 1991.

KAEL, Pauline. Dirty Harry: Saint Cop. **New Yorker**, New York, 15 jan. 1972. Disponível em: <https://scrapsfromtheloft.com/2017/12/28/dirty-harry-saint-cop-review-by-pauline-kael/>. Acesso em: 07 dez. 2020.

MASCARELLO, Fernando. Cinema hollywoodiano contemporâneo. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do Cinema Mundial**. Campinas: Papyrus, 2006. (p. 333-360).

SARRIS, Andrew. Notes on the Auteur Theory. **Filme Culture**, [s. l.], n. 27, inverno de 1962-63.

SCHICKEL, Richard. **Clint Eastwood**: a biography. New York: Vintage Books, 1996.

SCHICKEL, Richard. Hollywood’s Honchos. **Time**, New York, 9 jan. 1978. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/5N0pcsq6yy/>. Acesso em: 07 dez. 2020.

SIMSOLO, Noel. **Clint Eastwood**. Paris: Ed. L’Etoile/Cahers du cinema, 1990.

VINICOUR, John. Clint Eastwood, seriously. **New York Times Magazine**, New York, 24 fev. 1985. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1985/02/24/magazine/clint-eastwood-seriously.html>. Acesso em: 07 dez. 2020.

Recebido em: 22/02/2023

Aceito em: 22/03/2023