

## ESTÉTICA E ECONOMIA: UMA DESCRIÇÃO DE WALTER BENJAMIN E UM FILME DE ROBERT BRESSON

### I. A objectiva e o visor

É conhecida a análise de Walter Benjamin acerca da substituição radical da mão pelo olho na criação de imagens – substituição que se deu com a fotografia e sobretudo com o cinema.

As mais «importantes tarefas artísticas (...) passam a caber exclusivamente aos olhos que vêem através da objectiva<sup>1</sup>».

A nossa questão é a seguinte: o que é que fazem os olhos que «vêem através da objectiva» com a intenção de fazer uma imagem? Ou: o que é que fazem os olhos que olham e *trabalham* em função do que pode ser visto pela objectiva?

A nossa resposta é: o que esses olhos fazem é compor, esse olhos *compõem*. O objectivo é a imagem no ecrã e, para isso, os olhos compõem. Ora, os olhos compõem de uma maneira particular, os olhos compõem *no que se vê*.

O que é que quer dizer *compor no que se vê*? Porquê essa atitude, porquê esse trabalho? Em primeiro lugar, porque a câmara regista (é um dado de facto), mas, antes de mais, porque esses olhos experimentam a necessidade de *ver aquilo que vêem*. Ora, a necessidade de *ver aquilo que se vê* é uma espécie de equivalente do registo.

E *ver aquilo que se vê* porque há a necessidade de ver melhor, quer dizer, porque há a

<sup>1</sup> Walter Benjamin, «A obra de arte na era da sua possibilidade de reprodução técnica» (1936), in *A Modernidade*, edição e tradução de João Barrento, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006, p.209.

necessidade de *ver pela primeira vez* aquilo que, porventura, se está habituado a ver – e de, igualmente, *mostrar* isso. *Ver pela primeira vez* não é, apenas, ver: a *primeira vez* transforma o ver e significa *ver de novo, ver outra coisa*. E isto é diferente de ver o que já se viu (ou o que já está visto).

Consideremos as primeiras imagens do cinema – quer dizer, as primeiras imagens do cinematógrafo dos Irmãos Lumière. O que é que são estas imagens?

Elas são, por um lado, *documento*, mas também *falso documento*. Quanto a este aspecto, as duas versões conhecidas da saída dos operários da fábrica dos Lumière apresentam isto de uma maneira explícita e pedagógica. E, claro, todos os filmes são isto: *documento e falso documento*.

Por outro lado, elas são constituídas pela *diversidade do espectáculo* que se dá a ver, mas, também, pela *diversidade da sua composição*. Por conseguinte, as imagens surgem marcadas por esta ambiguidade essencial, resultante de o mundo (portanto, o *documentado*) se tornar espectáculo (portanto, *ficcionado*): os objectos tornam-se personagens, dá-se uma equivalência de tudo no mundo, todos os objectos do mundo têm a mesma importância de base – e a primeira grande *personagem* é uma locomotiva.

Pode considerar-se, por isso, que o princípio da ficção cinematográfica está mais nos Lumière que em Méliès: porque, evidentemente, o cinema tem sobretudo o mundo visível e audível como matéria – portanto, *documenta* e *compõe* com isso.

Em suma, as imagens dos irmãos Lumière são *documento, ficção e espectáculo* – tudo isto junto e sempre indiscernivelmente misturado.

Porquê *espectáculo*?

Porque o cinema implica dar a ver a muitos (e dar a ver a muitos ao mesmo tempo), implica mostrar qualquer coisa chamando a atenção para isso, e implica, também, *spectare*, ver, observar com atenção, *ver melhor* – mesmo sendo uma contemplação distraída, como diz Benjamin. O *spectaculum* (o espectáculo) é o objecto deste ver e deste observar com atenção, e, simultaneamente, é também o acto que permite isto, o acto que permite ver e observar com atenção. É inerente ao cinema o acto de mostrar alguma coisa a alguém, como diz Serge Daney, e, com isso, podemos acrescentar: é inerente ao cinema a criação do espectador.

Ora, dando-nos o cinema sempre a ver qualquer coisa, e na medida em que as imagens do cinema sejam provenientes de um olho que compõe no que vê, o fundamental está em *ver pela primeira vez* (isto é, *ver de novo, ver outra coisa*). E isso tanto da parte do autor quanto da parte do espectador. (E o autor, ao compor no que vê, é também espectador – aliás, a distinção entre autor e espectador não tem interesse para o que dizemos.)

Não se trata, portanto, de ver como se pode ver por uma janela, não se trata de ver o que se quer ver, mas de ver o que não se sabe – quer dizer, *ver outra coisa*.

Compor no que se vê – tal como *compor no que há já para ver*, nas imagens existentes, que têm relação com o que se vê, como faz Godard (*Histoire(s) du cinéma, Notre Musique*)... Compor no que se vê é ser *visor*. E ser *visor* implica trabalho, dado que não basta colocar um *visor* à frente dos olhos – é preciso *ser-se visor*. Penso que Benjamin, nas palavras acima, não estava apenas a dizer o que é os artistas empiricamente faziam, estava a referir-se às tarefas artísticas, isto é, à sua necessidade.

## II. Cinema e dinheiro. Com «L'argent», de Robert Bresson

### a) a forma

Concentração: no quadro e no plano, na composição dos planos.

Concentração: uma linha implacável percorre os seus filmes (para a qual a palavra *destino* parece insuficiente) – são filmes de um movimento, de uma direcção.

Concentração: a questão (que é fundamental, embora possa não o parecer) dos não-actores – para que a imagem não se disperse, para que haja na imagem, como ele diz, um movimento de fora para dentro e não de dentro para fora.

Condensação: o som, a composição com o som, sempre no sentido da sua inteireza. Também a ideia do som ao lado da imagem: separar o som para separar (isolar) a imagem.

Como diz Marguerite Duras a propósito dos filmes de Robert Bresson: *temos sempre a impressão de que estamos a ver um filme pela primeira vez*. A que é que isso se deve? Deve-se evidentemente à arte, à sua arte e aos seus segredos, mas, no que pode ser identificável, deve-se ao modo como o seu trabalho se nos apresenta, isto é, deve-se à sua concepção do cinema. E para Bresson, o cinema (*cinématographe*, o cinematógrafo: escrita, marca ou corte – golpe – impressão do movimento) é uma escrita (*écriture*). Onde, esse carácter único deve-se ao modo como os seus filmes são *escritos*. Por que é que o cinema é uma escrita? Perguntamos nós; dado que, se metaforicamente podemos compreender de imediato o que é que isso quer dizer, se levarmos isso à letra, porém, que é como creio que Bresson pretende ser entendido, julgo que não é assim tão evidente. Nós sabemos o que é a escrita: escrevemos palavras, lemos palavras. É *isso* a escrita. Então, por que é que o cinema é uma escrita? A pintura, por exemplo, também é uma *escrita*?

Bresson diz escrita referindo-se ao acto de escrever. O que é escrever? Escrever implica *escrever* palavras (quase todas existentes), implica alinhá-las em frases, e implica, finalmente, compor com isso um sentido e uma impressão (a impressão é outra coisa diferente do sentido e, simultaneamente, é o modo como o sentido aparece). Mas Bresson diz escrita referindo-se, não ao acto de escrever com palavras, mas ao acto de escrever pura e simplesmente (quer dizer, ao acto de escrever na sua essência). Ora, isto quer dizer que, em Bresson, não há nenhuma prevalência da forma (e da matéria) linguística sobre a matéria visual e sonora. Nós sabemos que não podemos *ler* imagens e sons como lemos palavras, por isso, devemos também saber que não podemos *escrever* imagens e sons como escrevemos palavras – é por isso que, quando se *lê* imagens e sons sob a forma da leitura linguística, temos a impressão de que se está a atirar completamente ao lado (e mesmo quando as imagens parecem prestar-se a esse tipo de *leitura* linguística, quando elas são muito *escritas*, essa escrita é muito mais da ordem do código informático, do comando informático, que do código linguístico). Como diz Bresson, «o cinematógrafo é uma escrita com imagens e sons»; escrita *com* imagens e sons – é outra escrita, portanto.

Voltando à pergunta anterior: a pintura *escreve*? Não, a pintura não escreve. Porquê? Porque o seu resultado (e o estilo) derivam da própria matéria com que se trabalha, as cores e as linhas, isto é, as tintas e outros materiais. Conhecemos a ideia de Duchamp, mas, de facto, a pintura *fora* da pintura é *outra coisa* que não pintura. Ora, no cinema como na *escrita-escrita*, o resultado não pode, evidentemente, estar ligado da mesma forma à tinta e às canetas ou à voz de quem nos lê (no caso

da escrita-escrita – e não está de facto), ou à matéria visual e sonora e aos aparelhos (no caso do cinema). Repito, e sobretudo para este último caso: não está ligado a isso da mesma forma. É por isso que, quando nos queremos aproximar mais do que é feito em cinema falamos em montagem ou em plano (englobando aqui não só o tempo, o decorrer, mas o espaço, e o espaço enquanto recortado no quadro). Também temos montagem e plano na pintura e na *escrita*, mas não da mesma forma, isto é, materialmente e essencialmente como no cinema. A matéria do cinema é a montagem e o plano. A sua escrita tem que ver com isso.

Insistamos: no cinema temos de fazer um plano, isto é, temos de ter *a ideia* de um corte (mesmo que não cortemos e façamos um filme num único plano): esse corte não corresponde nem ao ponto final, nem à separação entre as palavras, nem à separação entre as letras, nem às pausas, etc. – e podia continuar-se noutras áreas: nem ao cair do pano, nem à mudança de cena, nem aos limites da tela, etc., etc... Digamos que *escrever* em cinema é cortar, recortar no espaço e no tempo, isto é, compor em função do corte (escrita) um sentido (o qual só pode *saber-se* num outro meio, e à maneira desse outro meio) e uma impressão. Como diz Bresson: *procuro o verdadeiro, melhor, a impressão do verdadeiro*. A impressão do verdadeiro não é uma verdade pronunciável – mas é, evidentemente, algo que influencia o pronunciável, portanto, que influencia o que podemos pensar e saber do mundo e de nós.

Bresson acha que o *cinematógrafo* será a escrita do futuro, que os seus filmes são somente ensaios (*essais*) para isso e que, para isso, o cinema não encontrou ainda, não a técnica, que já tem, mas o artista, o artista que escreva *só* cinema.

## **b) a expressão**

Dissemos: *a impressão do verdadeiro não é uma verdade pronunciável*. Portanto, se disséssemos que as «teses» de «L'argent» seriam: a) o dinheiro *leva* ao crime e à morte, b) o dinheiro pode levar à *morte* do cinema – estaríamos a dizer de mais e, também, a dizer mal. Não podemos, evidentemente, dizer isto, não podemos tomar à letra isto – assim, isto seria uma *platitude*, não só uma coisa absurda, mas pior ainda, uma *insensatez insignificante*. Mas, por outro lado, não podemos dizer que o filme não nos toca com uma certa impressão disso que acabámos de dizer, dessas «teses», mesmo podendo ser idiotas. Somos levados a pensar, perguntando sem dar resposta: *o que é que se faz (e o que é que se é) «por causa» do dinheiro?* É neste «por causa» que cremos assentar toda a questão. Não só pelo que a circulação *desumana* do dinheiro *logicamente* implica, como pela resposta que pode ser dada, *humanamente*, isto é, pela *escolha* de quem é apanhado nessa circulação. Há o dinheiro e as suas *obrigações* – e há respostas que podem ser dadas ao dinheiro, que não são só respostas da *economia*.

Bresson mostra não só o «automatismo» – o carácter automático, os gestos que ocupam a maior parte do tempo da existência humana e que, sem nos darmos conta, *são* a existência humana; a apresentação desse carácter automático enquanto automático; é claro que isso está mais ou menos espalhado por todos os filmes, mas enquanto naturalizado ou simbolizado (neste caso intensificando uma determinada significação, gritando-a mesmo por vezes, digamos) e não salientado por si mesmo, enquanto gesto automático, ganhando por isso uma reflexibilidade extraordinária: «Arrancar de sobre a face do mundo o véu da familiaridade», palavras de Shelley num texto de Nuno

Bragança sobre Bresson. Pensemos nos gestos feitos, naquela particular tensão, naqueles espaços/enquadramentos intensos: quando se paga, quando se recebe, quando se pede. Ora, Bresson mostra não só o «automatismo», mas a «frieza» do dinheiro. Isto é particularmente interessante, dado que o dinheiro parece ser uma matéria quente em especial (e grandemente dentro dos filmes: *os diamantes são os melhores amigos das mulheres*, a máfia, os gangsters, etc...). Mas em Bresson é uma matéria fria.

Por que é que o dinheiro é uma matéria fria? Porque o dinheiro, sendo o que põe em relação, essa relação caracteriza-se por ser uma relação sem relação. Portanto, Dinheiro = Relação sem Relação (o que pode muitas vezes ser a melhor das relações). É mesmo esse o tipo de Relação que só o dinheiro pode realizar. A Relação sem Relação. (O que, repitamo-lo, pode ser muitas vezes a melhor das relações.) Mas – nada é perfeito – resta esta impressão de que o dinheiro não é coisa boa, ou que é insuficiente. Por que é que o dinheiro não é coisa boa ou é insuficiente? Precisamente por causa da sua virtude. Porque não corresponde a nada. É por isso que, de quem diz, por exemplo, *eu vendo tudo, menos a minha dignidade!*, sentimos que, precisamente, são palavras indignas. Indignas, «por causa» do dinheiro. Porque o dinheiro não tem correspondência e, por isso, mais facilmente compra a dignidade que a indignidade.

Como compreender a existência e a relação que surge na parte final do filme entre a mulher de cabelos brancos, uma mulher ao serviço de tudo e que «não espera nada»? Transcrevemos uma passagem de um belo livro de Philippe Arnaud sobre Bresson: «Relativamente à maldição que o dinheiro enquanto equivalente universal institui, ela (a mulher dos cabelos brancos) está literalmente a mais: se tudo equivale a tudo, se tudo é conversível em dinheiro, cada um dos valores singulares próprios das coisas esvanece-se na circulação sem fim do dinheiro: é ele que substitui os valores singulares de cada uma das coisas trocadas pelo império universal do seu padrão: salários, compras, objectos, pessoas, todos se dobram perante a possibilidade de uma equivalência cuja figura quase anónima de uma nota significa desde logo a derrota. O verdadeiro preço de uma singularidade, daquilo que etimologicamente está só, é que desafia toda a troca, toda a equivalência. O seu valor não tem preço, dado que atribuir-lhe um é negá-la e a sua inserção no fluxo do dinheiro supõe uma transacção que a arruina, um substituto que a abole<sup>2</sup>.»

*Eis a outra face da questão: que o dinheiro possa comprar a dignidade, isso não quer dizer que a dignidade se torne equivalente ao dinheiro.* Portanto, quando, depois da indulgência do tribunal, Yvon escolhe ficar sem trabalho (sem o trabalho que tinha): «*je ne vais tout de même pas ramper vers eux comme un chien battu.*» Quer dizer, quando escolhe respondendo por orgulho (que é uma espécie de moeda para a dignidade), fica preso na não equivalência e na lógica do dinheiro. Mas quando confessa, quando faz essa escolha *sem escolha*, quando dá essa resposta, quando diz «*c'est moi qui ait tué l'hôtelier et l'hôtelière et qui vient d'assassiner toute une famille*», aí, dir-se-ia, o mundo reequilibra-se... ou renova-se.

*Nem a dignidade, nem o cinema são equivalentes ao dinheiro.*

<sup>2</sup> Philippe Arnaud, *Robert Bresson* (1986), Cahiers du Cinéma, Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma, Paris, 2003, p.146.



## A ANTROPOLOGIA FUNDAMENTAL EM GRAN TORINO DE CLINT EASTWOOD

*Gran Torino* de Clint Eastwood foi estreado nas salas de cinema em 2008. Filme geralmente bastante bem acolhido, representa o culminar de uma carreira com mais de cinquenta anos como actor e realizador. E culmina-a por constituir uma sequência paradoxalmente lógica de várias outras personagens que o antigo *mayor* de Carmel dirigiu e representou ao longo dos anos, como que resumindo no interior da sua estrutura narrativa toda a carreira do anteriormente Homem sem Nome, do detective "Dirty" Harry Callahan ou de William Munny. Pensamos, e procuraremos mostrá-lo, que *Gran Torino* é uma absoluta obra-prima cinematográfica.

O filme retoma a temática usual de Clint Eastwood, o problema e dinâmica da violência, só que agora radicalizando aquilo que já tinha vindo a ser anunciado em filmes anteriores, a passagem do ponto de vista dos heróis da violência ao ponto de vista de alguém que, pelo sacrifício de si, visa romper em definitivo com a violência. Essa evolução é descrita com um rigor cinematográfico e conceptual inultrapassável. O filme *refere* directamente a dinâmica e saídas possíveis da violência. Ele *mostra* ostensivamente aquilo de que trata. Claro que é sempre possível, mesmo a propósito de um filme como *Gran Torino*, elaborar interpretações cinematográficas baseadas, quer em "simbolismos" pretensamente evocados pelas imagens de acções reais quer em análises mais ou menos aprofundadas da psicologia das personagens. Elas incorrem no risco de ocultar aquilo que as imagens explicitamente exibem narrativamente, contribuindo para uma vez mais ocultar o tema dos filmes de Eastwood e acerca do qual *quase nunca ninguém fala directamente*, o tema da violência. A exibição do tema apenas pode con-

sistir em, tão detalhadamente quando é possível num artigo, descrever o conteúdo das cenas cinematográficas de *Gran Torino*. É o que vamos fazer.

∴

O filme começa com o funeral da mulher Walt Kowalski (Clint Eastwood). Ela jamais aparece no filme (a não ser numa instantânea fotografia), e poder-se-ia pensar que essa morte e esse funeral teriam os efeitos reconciliadores entre os vivos que os mortos e os funerais geralmente possuem. Sobretudo, o poder reconciliador do morto deveria exercer os seus efeitos sobre a sua família. Nada disso acontece, pelo contrário. A dissensão entre Walt Kowalski e a sua família é o tema dominante do funeral. Dissensão entre Walt e a sua neta, a quem ele claramente reprova o comportamento excessivamente “moderno”. Dissensão, de seguida, entre Walt e o seu filho e nora. Não existe propriamente violência, mas apenas uma dissensão não completamente verbalizada (apenas marcada por um esgar reproador de Walt dirigido à sua neta). Essa dissensão perdurará durante todo o filme. Walt é um homem solitário sem família.

A subida da intensidade das dissensões ocorre no tempo imediato. Walt é visivelmente um americano “conservador”, um trabalhador da outrora próspera indústria automóvel norte-americana. Sucessivas vagas de imigrantes conduziram a que uma comunidade hmong<sup>1</sup> se tivesse instalado no subúrbio de Detroit onde Walt reside. Uma família pertencente a essa comunidade instalou-se precisamente na casa vizinha da de Walt, sendo visíveis as práticas culturais específicas que a caracterizam. A relação de antagonismo recíproco entre Walt e a matriarca dessa família é o assunto que se segue ao do episódio do funeral. O antagonismo é realmente recíproco, tornado bem visível por gestos e palavras, mas que ao mesmo tempo é um pouco camuflado por as mútuas invectivas verbais permanecerem largamente ininteligíveis, dada a incapacidade do espectador em compreender a língua hmong. A dificuldade linguística não impede, contudo, que o antagonismo entre Walt e a matriarca se concretize através dos esgaros recíprocos que terminam a cena.

Até esse momento, a violência latente desenrola-se entre pares de indivíduos. O filme entra no seu verdadeiro tema com a entrada definitiva em cena de um membro da família hmong, Thao Vang Lor (Bee Vang). Ele aparece como o alvo de um *bando* de mexicanos, que o cobrem de toda a espécie de injúrias e ameaças. Thao é objecto de uma violência imbecil, sem sentido, cuja única função é alimentar o bando enquanto bando. A sua salvação ocorre logo de seguida com o aparecimento de um outro *bando*, agora um bando hmong. Este bando intervém para salvar Thao do outro bando, desencadeando já não a violência entre indivíduos, mas entre *bandos*. No seguimento de uma cena de violência verbal recíproca extrema, onde as armas apenas aparecem discretamente nos dois carros face a face, o bando hmong salva Thao do bando mexicano.

O momento seguinte do filme desenvolve a lógica violenta dos bandos. O bando hmong, no qual se começa a destacar o seu chefe, Fong “Spider” (Doua Moua), primo de Thao, leva a cabo umas acções típicas da lógica amorfa e colectiva dos bandos. Após uma recusa inicial, o bando desencadeia a *iniciação* de Thao, em vista à sua posterior aculturação, integração, assimilação, no bando.

Os rituais de iniciação são das formas culturais mais antigas da humanidade e envolvem inevitavelmente uma prova ritual iniciática. No caso, trata-se do ritual que dá o mote ao filme, e que nele

<sup>1</sup> Trata-se de um povo originário das regiões fronteiriças entre o Laos e o Vietname.



opera uma *passagem*, exactamente no sentido em que os rituais de iniciação são rituais de passagem. E ainda como muitos outros rituais, o presente ritual deve consistir numa desordem, na prática de uma *infracção*. A infracção é um crime, mas num contexto em que, estranhamente, na América do século XXI, as autoridades públicas (a polícia) vão permanecer singularmente ausentes. A infracção, o ritual, que deve ser cometido por Thao consiste no roubo do Gran Torino, um carro mítico que Walt, ele próprio, tinha ajudado a fabricar nos seus tempos de operário da Ford nos anos setenta, e cuja manutenção ele assegura com particular empenho. O roubo do Gran Torino é o ritual iniciático de Thao.

O ritual correu mal. Walt apercebeu-se de que lhe estavam a tentar roubar o carro, e Thao teve de fugir. O falhanço do ritual impediu a passagem de Thao para o bando. Em certo sentido, a iniciação na ordem da violência falhou. Podemos imaginar que a história subsequente do filme deveria ser totalmente diferente se o ritual iniciático tivesse sido bem sucedido.

Thao fica pois momentaneamente numa espécie de terra de ninguém. Apesar do falhanço do ritual, o bando hmong – sempre motorizado enquanto bando – volta a tentar assimilar Thao. É nesse momento que se dá a verdadeira passagem de Thao: em vez de ser assimilado, iniciado, pelo bando hmong, ele vai sê-lo por Walt. Isso começa a acontecer quando, perante a tentativa, apesar da oposição da família, do bando em levar consigo Thao, Walt surge e impede-o. Se o bando hmong salvou do bando de mexicanos o permanente objecto de disputas que parece ser Thao, agora é Walt que o salva dos seus anteriores salvadores. Ele salva-o num crescendo de violência ao salvá-lo de *arma em punho*, o primeiro momento em que as armas efectivamente começam a aparecer. No entanto, a perspectiva assumida por Clint Eastwood e representada por Walt Kowalski começa a *inverter-se*. Enquanto, até então, a violência (e as salvações) se processavam, ou *todos contra um* (ambos os bandos em direcção a Thao) ou *todos contra todos* (luta de bandos), agora é *um contra todos*. Começa a emergir uma figura singular que progressivamente irá escapar à lógica da reciprocidade dos bandos entre si e à sua unidade contra um único indivíduo.

No entanto, nesse momento do filme, a figura singular de Walt ainda encarna a violência, tal como todos os principais protagonistas do filme (com duas excepções) a irão encarnar. Kowalski é aquele que através da violência conteve a violência do bando hmong exercida sobre Thao. Ele vai mais tarde surgir como o bom modelo de Thao, por oposição ao mau modelo formado pelo bando hmong. O filme entra então – exactamente após a passagem iniciática falhada de Thao, à qual posteriormente se vai seguir a sua passagem para o campo de Walt – numa fase diferente. Enquanto a fase anterior era a da reciprocidade negativa da violência entre bandos e indivíduos, surgirá agora uma figura da reciprocidade positiva. Como sempre ao longo do filme, Clint Eastwood realiza como um antropólogo consumado. Surge assim a figura do *dom* quando, como agradecimento a Walt pelo salvamento de Thao, os seus vizinhos lhe colocam oferendas junto à porta da sua casa.

Walt não reage imediatamente de forma reciprocamente positiva à oferta positiva. De momento, a lógica última da reciprocidade negativa da violência como que ensombra a reciprocidade positiva que se anuncia, numa cena em que Walt dialoga com um padre católico, o padre Janovich (Christopher Carley). Este já anteriormente tinha surgido no filme, e o seu papel será cada vez mais importante. Agora, ele alerta Walt para a violência extrema que parece estar a fomentar-se, instando-o a “chamar a polícia”. De facto, a função da polícia é precisamente impedir a escalada da violência entre agentes privados. Walt descarta a ideia, referindo “ser necessário agir depressa”, tal como se agia depressa na guerra da Coreia em que ele tinha combatido. Fica assim explícito que *toda*

*acção se desenrola num espaço pré-judicial no qual não existem normas e entidades mediadoras que evitem a subida do nível da violência.* E, de facto, quase até ao fim do filme, a polícia estará singularmente ausente. Atendendo a que a acção tem lugar na América do século XXI, e que Clint Eastwood não filma acontecimentos e estruturas narrativas cuja ocorrência é impossível, uma tal omissão não deixa de ser extremamente significativa.

A violência imbecil regressa no imediato seguimento do filme. Desta vez é um bando de negros que se mete no caminho de Sue Lor (Ahney Her), irmã de Thao, e do seu namorado. O bando, no meio de uma violência verbal indescritivelmente boçal, expulsa o namorado “cobardolas” e, visivelmente, antecipa a violação de Sue. Só que ela é salva por Walt que, presenciando a cena, ameaça o bando de negros, simulando com os dedos o puxar do gatilho de uma arma antes de realmente a exhibir.

Walt Kowalski salvou primeiro Thao do bando de hmongs, e agora salvou Sue do bando de negros. O resultado é que a família de Thao e Sue – uma família alargada ainda com as características das famílias alargadas das sociedades tradicionais – vai renovar, como uma intensidade crescente, as ofertas a Walt. Este aceita finalmente entrar nessa aparente lógica do dom, evoluindo da reciprocidade negativa que ele partilhava, no início do filme, com os seus vizinhos hmong, para a reciprocidade positiva. Sempre de acordo com todas as exigências de factos antropológicos bem conhecidos, essa reciprocidade é celebrada através de um repasto festivo. Dir-se-ia que o próprio Walt foi aculturado pelos hmong e que as velhas dissensões – que podem ser feitas remontar ao tempo em que Walt lutou na guerra da Coreia – desapareceram. Contudo, como o seguimento do filme amplamente vai mostrar, o que realmente se passou foi que os vizinhos hmong passaram a considerar Walt como *o seu novo deus*, o seu deus da violência que tinha salvo Thao, primeiro, e Sue, depois. A transição para um regime do dom e de trocas positivas assenta sempre num anterior acto inicial, fundador, de violência. E, de facto, Walt passa a ser o *deus da violência* dos hmong. Ele é visto como reciprocamente positivo no *interior* da comunidade hmong em questão, e como agente da sua negatividade para o *exterior*. Ele passa a ser o potentado dessa comunidade frágil. Na altura própria, a comunidade vai-lho recordar.

Como quer que seja, e antes que as tensões acumuladas reapareçam com uma força totalmente destruidora, a cena em que Walt e a comunidade hmong partilham a refeição marca uma nítida mudança na atmosfera do filme. Se até então a violência – um certo tipo de violência, ainda contida – reinava, a aculturação positiva sucede-lhe, pelo menos durante algum tempo.

É o tempo marcado pelo arrependimento de Thao, ao confessar a Walt ter sido ele o autor da tentativa do roubo do Gran Torino. Thao sofre uma nova iniciação, só que agora uma boa iniciação orientada por valores positivos. Como já se referiu, ao mau modelo constituído pelo bando hmong sucede-se o bom modelo constituído por Walt. Ele inicia Thao no valor do trabalho, nas perspectivas de uma vida adulta normal, quiçá mesmo alicerçada em estudos universitários. Walt inicia Thao nas piadas da camaradagem – para alguns de mau gosto, inofensivas em todo o caso – do adulto tradicional americano, tão típicas das personagens representadas por Clint Eastwood. Com o rigor que o caracteriza, é um conjunto de seqüências que Clint Eastwood faz durar um pouco menos de um terço da duração do filme, seguindo-se à fase da violência inicial e antecedendo o definitivo reinado da violência.

Walt aculturou Thao, e nessa medida acabou por criar as dissidências na comunidade hmong entendida como um todo. Ele separou Thao do bando hmong, tal como separou o mesmo bando da própria família alargada de Thao. No fundo, Walt andou a semear a violência. Ele já o tinha pres-

sentido anteriormente, e é essa realidade que se lhe vai impor de modo cada vez mais incontornável. A terceira parte do filme vai assim exibir a *aceleração* imparável da violência. O filme vai entrar num ritmo vertiginoso.

Tudo se inicia com a resposta – a resposta que não podia deixar de vir – do bando de hmongs. A resposta começa por se centrar em Thao, que sofre de novo uma espécie de “iniciação” às mãos do sempre móvel e solidário bando. Thao, que quebrou a unanimidade almejada pelo grupo, vai ser colocado no centro de um círculo formado pelos membros do bando e de seguida brutalmente punido com a queimadura na face de um cigarro. É um novo ritual, embora mais próximo da forma da violência pura, no qual um bando de homens cerca e pune um único homem. Dá-se então finalmente a subida acelerada do ciclo infernal da violência: *até então jamais tinha existido violência física*. Apenas tinha existido violência verbal e a simulação e ameaça de disparo de armas. Agora, existiu violência física. O ciclo vai desenrolar-se num crescendo constante.

É da natureza da violência apelar a mais violência; “a violência puxa a violência”, precisamente. E o problema reside em que cada um está sempre a *responder*, sem se poder saber exactamente quem começou. Se, anteriormente, na primeira fase do filme, Walt tinha recorrido à violência (não fisicamente consumada) com o objectivo de conter outras formas de violência, ele vai agora usar de uma cada vez maior violência com o único fim de *responder directamente* a uma violência anterior. É a primeira vez que ele realmente *responde*. Somente mais tarde ele vai compreender completamente o ciclo infernal, do qual se tornou o actor principal.

Walt responde à queimadura de Thao *subindo a parada*: ele isola um dos membros do bando hmong, esmurra-o e pontapeia-o até o deixar inconsciente, numa cena filmada com um realismo atroz de forma a o espectador experimentar a brutalidade do acto. Como é típico dos melhores momentos do cinema de Clint Eastwood, a violência não é a violência absurda, fantasiosa, implausível, da generalidade dos filmes que parecem fazer as delícias de milhões de espectadores. É uma violência *realista*, que exhibe a sua própria brutalidade imbecil.

A violência significa uma escalada das diferenças em direcção à indiferença. Essa dinâmica é exibida magistralmente em *Gran Torino*. Obra-prima absoluta, o filme vai exhibir até ao extremo a dinâmica da violência. Inicialmente, a violência era apenas verbal. De seguida, existem simulações de tiros. A resposta vem na forma de queimaduras. A resposta é sempre uma diferença em relação ao nível anterior e que prepara a indiferença através de uma nova diferença: murros e pontapés brutais. A contra-resposta só pode ser uma nova escalada da diferença em direcção à indiferença.

O bando hmong vai realmente responder. Sempre de acordo com factos antropológicos bem conhecidos, o bando vai responder *ao lado*. O bando não vai responder directamente a Walt (que foi quem espancou um dos seus membros). O bando exerce a sua represália sobre a família hmong de Thao. É típico da lógica das represálias o facto de elas se dirigirem da “periferia para o centro”, e a razão é porque os “periféricos”, que não foram directamente responsáveis pela violência a que se responde, são em geral os mais fracos. É isso que o bando faz: ataca os “periféricos” do “centro” que é Walt. Mas fá-lo *metralhando* a casa da família de Thao. Se a diferença ainda opera aquando do deslocamento da represália do objectivo central para uma sua periferia mais vulnerável, a verdade é que a escalada prosseguiu com a passagem *dos murros aos tiros*. É essa a escalada da violência: aquele que responde sobe a parada numa aceleração temporal vertiginosa.

Nesse momento, em que o filme se acelera vertiginosamente, é nítido que Walt finalmente compreende o ciclo em que tinha ficado envolvido, e para o qual, ao mesmo tempo, ele tinha con-

tribuído decisivamente. Essa reflexão (que, nesse momento, o filme apenas torna parcialmente explícita) de Walt é no entanto interrompida por uma outra resposta do bando hmong. Após ter metralhado a casa, o bando apanhou Sue, que foi violada e brutalmente espancada até próximo, presume-se, da morte. É apenas nessa altura que aparece o *sangue*, esse líquido umbilical de união de vida e ciclo menstrual, por um lado, morte, sexo e violação, por outro. Simultaneamente, bizzarria suprema, tudo isto ocorre em Detroit no século XXI, com a polícia singularmente ausente! Nesse momento já se torna evidente que Clint Eastwood quer realizar a dinâmica da violência que se desenrola no espaço privado das represálias. É por isso que a polícia se encontra totalmente ausente.<sup>2</sup>

O espancamento e violação de Sue como que fazem regressar Walt às suas “reflexões”. Não sem que antes, numa cena extraordinária, ele, num acto de fúria – a fúria de alguém que compreendeu o fogo que tinha ateado, e assim qual é a origem e dinâmica da violência – se mutila e sangra. As *chagas* das mãos de Walt são ostensivamente exibidas. Para o espectador, essa cena é na altura pouco inteligível, e na verdade ela apenas o será à luz do final insólito do filme. Na cena imediata, Walt torna ainda mais explícitas as suas “reflexões” quando volta a dialogar com o padre Janovich. O diálogo é sempre acompanhado por diversos planos que destacam as mãos de Walt ainda em chaga. Ele afirma que “Thao e Sue jamais terão paz enquanto os bandos andarem por aí”, compreendendo definitivamente que o ciclo da violência não tem fim, e que apenas a morte lhe pode suceder. Mas o padre Janovich parece não compreender totalmente o que está a ouvir e prefere antes referir que “ele (Walt) sabe o que Thao espera”. E então, pergunta, o que vai ele, Walt, fazer?

Nessa altura, os espectadores sabem perfeitamente “o que Thao espera”. Aliás, o “que Thao espera” é também o que o resto família de Thao também “espera”, como uma cena seguinte torna explícito. Não se dá o caso de Walt ser o seu *deus da violência*, o justiceiro castigador das ofensas recebidas? Não foi a um tal deus que eles fizeram oferendas? E aquilo que, quer Thao quer a família “esperam”, não é também visivelmente aquilo que os espectadores também “esperam”? Que mais haveria a “esperar” de alguém com o historial de Clint Eastwood? Na sala em que vimos o filme, pareceu-nos claramente que era também aquilo que todos nós “esperávamos”. Não digo que todos, Thao, família, espectadores, *desejavam*, mas seguramente que, no mínimo, “esperavam” – e, apesar de tudo, não deixemos cair completamente a ambiguidade semântica da palavra. E o que todos esperavam era, evidentemente, uma resposta violenta à altura, pelo menos, das violências anteriores. No fundo era uma resposta de uma violência, atendendo aos níveis de violência já atingidos, de uma brutalidade tal que ela teria de se mover no círculo da morte.

Devemos confessar que, nesta altura do filme, e quando o vimos pela primeira vez, começámos com dúvidas. Porque Walt parecia dar claros sinais de não estar inclinado para continuar o ciclo das represálias. Era visível que ele já tinha compreendido que isso só podia levar a mais destruição. Mas então, tal como o padre perguntou, que vai Walt fazer? Devemos voltar a confessar que, na altura, apenas nos parecia existirem duas possibilidades. Ou Walt fazia o que todos “estavam à espera”, quicá julgando que umas mortes finais encerrariam o ciclo, ou então, como parecia poder ser sugerido pelas intervenções do padre católico Janovich, tentar-se-ia uma qualquer “forma de entendi-

<sup>2</sup> Isso é mesmo tornado claro numa cena em que a polícia e o padre aparecem de facto a tentar prevenir uma represália. Mas esperam em vão, e a polícia afasta-se. Eastwood não poderia filmar como se não existisse polícia nos Estados Unidos!

mento”, um qualquer “diálogo” mediador e apaziguador que rompesse com o ciclo da violência. Mas esta última hipótese parecia estar completamente descartada pela estrutura do filme. Não se via como podia existir uma qualquer mediação entre actores inimigos no sangue. O desenlace aparecia misterioso. Pessoalmente, confessamos que jamais antecipámos o extraordinário final do filme. Não estávamos nada à espera. Quando o vimos, custámos a acreditar naquilo que evidentemente estávamos vendo.

Walt já tomou a sua decisão. Tem de resolver algumas pequenas questões prévias, entre elas encerrar em sua casa um Thao louco de raiva e sedento de vingança, e a quem não passava pela cabeça que Walt não fizesse aquilo que todos estavam “à espera”. Mas Walt tem outras ideias e dirige-se para uma praça aberta em frente da casa dos membros do bando hmong. Eles também estavam “à espera”.

A cena que então se desenrola é de uma genialidade total, mesmo se considerada à luz de critérios de análise que consideram uma obra cinematográfica como reenviando apenas para si mesma, e que portanto *não refere*. Ora, a cena final vai *referir*, e referir a fonte da verdade. Walt chega frente à casa, sozinho. Os membros do bando aparecem nas portas e nas janelas – significativamente num número maior que o usual, ao ponto de já quase constituírem uma verdadeira multidão –, revelando alguma perplexidade com a forma como Walt se lhes depara. Com uma intensidade dramática crescente, Walt começa por dizer:

“I’ve got to jump on you way.”

Neste momento, poder-se-ia pensar que Walt lhes diz ter vindo “colocar-se [atravessar-se] no seu caminho”, no sentido de lhes fazer barreira ao exercer uma violência ainda maior que a sua violência, isto é, Walt anunciaria que tinha vindo “responder”.

Somos rapidamente afastados de uma tal interpretação. Walt pede lume aos membros do bando. Nesse momento, vizinhos da casa do bando aparecem a testemunhar os acontecimentos. Walt lança a mão ao bolso do casaco (terá lá uma arma?), levanta os braços e pronuncia a frase capital:

“No, me I have got the light.”

Julgando que Walt vai puxar de uma arma, o bando responde em uníssono cravando Walt de balas, após o que ele cai numa posição em forma de cruz.

Como rapidamente ficamos a saber, Walt não tinha qualquer arma. A polícia chega. O bando é preso. Assiste-se ao funeral de Walt e à união dos vivos que as mortes usualmente provocam. Na cena final, é lido o testamento de Walt que lega o Gran Torino a Thao, contrariamente às esperanças da família.

O final do filme que consiste na leitura do testamento, etc., é um *happy end* que faz descer vertiginosamente o filme da genialidade quase insuperável que até então o tinha caracterizado. É um *happy end* totalmente convencional que poderia ter sido substituído por inúmeros outros possíveis. Possivelmente, Clint Eastwood achou necessário, por razões comerciais, de hábitos do público, ou outras, terminar o filme de uma forma convencional. Sobretudo, avançamos ser essa a razão principal, foi escolhido um fim que *de algum modo produzisse um efeito de catharsis do drama que tinha acabado de ser narrado*. O drama de algum modo foi eliminado e o espectador pode sair da sala em

terreno mais familiar. É como se a genialidade de Clint Eastwood ainda se manifestasse, afinal de contas, de forma intensa ao escolher um *happy end* convencional propositadamente orientado para as reacções do público. Contudo, em verdade, o final do filme está na cena da casa do bando, no assassinato de Walt e subsequente aparecimento da polícia. Afirmamos que essa cena final, a que agora voltamos, é uma Paixão.

∴

Podemos avaliar agora a decisão final de Walt Kowalski. Ele compreendeu que a imbecilidade e brutalidade da violência apenas geram uma violência cada mais letal e indiferenciadora. E compreendeu que as suas acções também tinham contribuído para o perpétuo desencadear do ciclo. Ele tomou então a sua decisão. Não propriamente que se “tenha arrependido” ou que tenha assim “expiado a sua culpa”. Walt mostra claramente que a sua decisão é uma resposta objectiva à objectividade da situação: ou a continuação da violência que a todos acabará por devorar, ou...? Ou *sacrificando-se a si próprio* e assim colocando um fim ao ciclo da violência. Esta é a única e verdadeiramente solução radical do problema. É também a única que os homens nunca seguem. A solução usual é “aquela de que se está à espera”, ou então aquela que descarrega a solução para os ombros de um outro.

A solução de Walt foi o sacrifício de si *para que os outros vivessem*. Ele ofereceu o seu sacrifício para que uma comunidade se tornasse viável. Essa solução já apareceu alguma vez na história? Clint Eastwood é perfeitamente explícito acerca desse ponto, e é aí que é captada definitivamente a integralidade da dimensão antropológica de *Gran Torino*. Na cena realmente final, Walt representa a Paixão de Jesus Cristo, e a totalidade do filme pode ser vista como o movimento que na história humana – nas suas linhas mais gerais – conduziu das religiões primitivas e do tempo do Antigo Testamento ao momento singular em que ocorreu a Paixão.

Este é o movimento do filme: do ciclo mecânico da violência até ao seu fim e sua *denúncia*. É o movimento em que Cristo se sacrifica por amor à humanidade, para a redimir todos os crimes passados e preparar o advento do Reino de Deus: o reino da reciprocidade positiva de todos os homens no amor. A Paixão de Cristo, tal como ela é descrita nos quatro Evangelhos, é a denúncia de todas as formas passadas de violência e o meio de redenção da humanidade. Com o seu sacrifício, Cristo redimiu todos os crimes passados, denunciou a natureza da violência, o seu carácter mecânico e, então, a sua injustiça; isto é, Jesus Cristo quis que todos os homens vivessem.<sup>3</sup> É exactamente o que Walt fez: denunciou, pôs aos olhos de todos, a verdade dos violentos, rompeu em absoluto com a violência e assim quis que os outros vivessem.

Nada disto é “interpretação”. Os filmes de Clint Eastwood, e em particular *Gran Torino*, exigem pouca “interpretação”. A alusão à Paixão e a Jesus Cristo é totalmente explícita. Recordemos que Walt começa por dizer:

“I’ve got to jump on you way.”

(“Vim atravessar-me no vosso caminho”)

<sup>3</sup> Esta é uma interpretação maioritária dos Evangelhos no seio do pensamento católico. Ela foi totalmente articulada por René Girard. Cf. a nota seguinte.

De seguida, Walt, aparentemente, pergunta aos membros do bando se “têm lume” (para acender um cigarro). Mais exactamente:

“Do you have light?”

Após umas interjeições do nível que caracteriza todas as proferidas pelo bando, e num crescendo de intensidade dramática perfeitamente marcado pela realização, Walt levanta os braços, como que já formando a figura da cruz na qual cairá, e diz:

“No, me I have got the light.”

(“Não, [vocês não], mas eu trago a luz”).

A luz que Walt traz através da sua morte é a luz da verdade, a verdade acerca da violência dos violentos. Walt torna pública, traz à luz a verdade sobre os violentos. Ele vai exhibir – através do seu selvagem e injustificado assassinato – a violência na sua absoluta gratuitidade, no seu sem sentido, na sua natureza meramente destrutiva, à luz do dia *perante todos*. Com um rigor implacável, antecedendo exactamente o momento em que Walt diz “trazer a luz”, Clint Eastwood filma o aparecimento de *testemunhas*. É a essas testemunhas – na realidade, para todos nós – que o sacrifício de Walt é endereçado.

Sem dúvida que o papel das testemunhas não deixa de ter alguma ambiguidade. Evidentemente que esse papel pode ser interpretado à luz da cena imediatamente seguinte ao assassinato de Walt, quando surge (finalmente) a polícia. Então, de facto, as testemunhas poderiam vir a testemunhar num processo judicial contra o bando (tal como é referido por um polícia). Mas a permanente ausência da polícia e toda a organização do guião mostra que Clint Eastwood visa sobretudo mostrar uma situação antropológica de quase ausência de poder judicial. Mais exactamente, uma situação em que são os próprios homens a exhibir e a denunciar as violências colectivas de que eles são capazes. Claro que, desenrolando-se o filme no século XXI, e não no tempo das sociedades pagãs anteriores a Cristo, seria totalmente implausível que a polícia não acabasse por aparecer, de algum modo confirmando legalmente a denúncia feita por Walt. Mas uma prova adicional que Walt não se limitou a levar a cabo uma espécie de sacrifício somente destinado a que o bando fosse apanhado em flagrante, reside em que o flagrante delito não é, ao contrário do que ocorria nas formas primitivas do Direito, um facto só por si suficiente para uma condenação. Contudo, e essa é uma diferença importante, enquanto os assassinos de Cristo agiram em total impunidade, e estavam mesmo legalmente enquadrados, já os assassinos de Walt serão punidos. Walt deteve e denunciou a violência através da sua morte e, *adicionalmente*, através da punição legal dos violentos. Estes assassinaram numa orgia de violência colectiva um homem inocente, desarmado. Em suma, quer a interpretação segundo a qual o sacrifício de Walt serve para uma condenação judicial futura quer a que salienta a morte e a luz exibida perante as testemunhas presentes, convergem ambas no sacrifício e *denúncia* de Walt.

Walt Kowalski é uma *figura christii*, uma repetição da Paixão em que Jesus Cristo foi assassinado. No instante anterior a ser crivado de balas e cair na figura da cruz, na figura que todos nós sabemos ser a de Cristo, ele diz num sussurro quase imperceptível:

“Oh merry full of grace.”  
 (“Nossa Senhora Cheia de Graça”).

Tudo isto se encontra literalmente visível no filme. Contudo, diversos críticos deram um sentido completamente diverso às acções de Walt, insistindo que aquilo que aparece no filme reenvia simbolicamente para aquilo que nele não é visível. Foi avançado, por exemplo, que, de algum modo, o acto de Walt seria “um suicídio calculado”. Talvez que uma tal interpretação se baseie em duas ou três cenas do filme que até agora omitimos. É o caso da cena em que Walt recebe umas análises médicas que, aparentemente (não é totalmente claro), indicam um mau estado de saúde. É também o caso de duas cenas em que ele escarra sangue, atestando, de novo, problemas de saúde. Mas então Walt deu o corpo às balas dos violentos porque estava mal de saúde? Aproveitou toda a trama de Thao e dos hmongs para se suicidar? Isso é totalmente implausível. Um suicídio é um acto auto destruidor totalmente negativo, que nada funda. E que sentido faria um suicídio no contexto de uma estrutura narrativa toda assente na dinâmica e na revelação da violência? Walt sacrifica-se para que a violência seja detida, para que os violentos sejam denunciados e para que os outros vivam. Nesse sentido, é um acto positivo, completamente oposto a qualquer suicídio.

Porque sugeri então Clint Eastwood, mesmo se de forma episódica e bastante ténue, a possibilidade de um problema de saúde que andaria a atormentar Walt e, quiçá, o levaria a um “suicídio calculado.” (Os suicídios não são todos mais ou menos calculados?) Impossível de responder em total certeza, mas nós pensamos que foi para “complexificar a história”. Mais precisamente, aqui Eastwood resolveu ceder aos hábitos do público que privilegiam diversas linhas narrativas que podem suscitar diversas interpretações. Pode-se pensar que, graças a uma tal abertura à diversidade de interpretações, um filme pode mais facilmente ganhar os favores do público, para não falar da obtenção de prémios prestigiados. Tal como o *happy end* da cena final do testamento, a história da doença é uma concessão aos hábitos do público e da crítica, que ficam situados em terreno perfeitamente familiar. Estamos mesmo convencidos, sem provas em apoio, que Clint Eastwood está perfeitamente conscientemente de ter realizado uma diversão da história principal de *Gran Torino* com o fito de satisfazer as expectativas usuais dos espectadores.

∴

Na realidade, o tema visivelmente omnipresente de *Gran Torino* é o da lógica da violência que, será esse o ponto capital (cf. mais abaixo), diferentemente do que sucede nos outros filmes da longa carreira de Clint Eastwood, desemboca no sacrifício e morte cristológica do personagem principal. Ao representar essa história, Clint Eastwood reencontra por vias cinematográficas, por assim dizer, a teoria antropológica fundamental acerca da emergência e evolução da humanidade, a teoria mimética de René Girard.<sup>4</sup> A teoria de Girard reforça a ideia de que *Gran Torino refere* mecanismos antropológicos fundamentais, ao mesmo tempo que ela própria é iluminada por um filme que se centra nos mesmos aspectos essenciais das interacções humanas. Estas giram em torno da violência. Não que a teoria de Girard afirme que, por essência, o homem é violento. Ela afirma antes que os

<sup>4</sup> Cf. René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972. Foi apenas mais tarde que René Girard expôs de forma sistemática a sua teoria acerca do Cristianismo, cf. *Des Choses Cachées Depuis la Fondation du Monde*, Paris, Grasset, 1978.



homens são miméticos, e que essa *mimesis* os leva inevitavelmente a competir e a tornarem-se antagonistas uns dos outros através da reciprocidade negativa da violência. A humanidade surgiu quando, através de um processo de dezenas, centenas de milhares de anos, os homens aprenderam a livrar-se da sua violência ao canalizá-la para vítimas de substituição, vítimas expiatórias de substituição. Foi na existência dessas vítimas que assentou a ordem social das sociedades do sagrado antigo. As vítimas eram mortas e, posteriormente, mortas em sacrifícios rituais, na crença autêntica e unânime por parte dos assassinos de que elas eram efectivamente culpadas de alguma coisa. A sua morte significava o desaparecimento de um obstáculo vivo, provocando um efeito de *catharsis* nos algozes que causava a fundação, ou o retorno, da ordem social.

É essa ordem sacrificial das sociedades arcaicas que foi denunciada por Jesus Cristo. Ele veio redimir todos os homens de todos os seus crimes. Ele também foi, por sua vez, assassinado pela multidão em fúria, só que agora a *injustiça da violência de que ele foi alvo, foi, através do seu sacrifício, e pela primeira vez, exibida à luz do mundo*. A partir daí, as violências totalmente ilegítimas deixarem de se poder sustentar por muito tempo, por mais dilatado que esse tempo possa ser. É isso a Revelação: a denúncia pública da violência injusta e da gratuidade da violência. É um processo que progressivamente se tem vindo a tornar manifesto ao longo dos dois últimos milénios e que cada vez mais nos ilumina com o passar de cada século, década, ano, mês, dia. Mas é um processo que, tal como Jesus Cristo anunciou, “não traz a paz, mas a espada” (Mt. 10, 34). Em vez da harmonia, ele trouxe e traz por todo o lado as dissenções e as divisões que serão, a modo das dores do parto, os possíveis prelúdios do Reino do Amor. Nada disso no final de *Gran Torino*, onde a ordem parece ser definitivamente instaurada através do sacrifício cristológico de Walt. Para finalmente o compreendermos, para finalmente compreendermos a exacta natureza e posição dessa obra-prima que é *Gran Torino*, temos que a situar no contexto do percurso cinematográfico de Clint Eastwood.

∴

Em entrevista,<sup>5</sup> Eastwood afirmou que *Gran Torino* era muito provavelmente o último filme em que participava enquanto actor. Tal declaração poderá ser interpretada como um reconhecimento de que “ele está velho” (Eastwood tem 78 anos), e, como o próprio admite na entrevista, pode não ser fácil encontrar papéis para actores com essa idade. Como quer que seja, a nosso ver traduz-se desse modo a decisão lógica que Eastwood teria de tomar após uma trajectória de actor que culminou na representação de Walt Kowalski em *Gran Torino*.

Recordemos em traços bastante gerais o percurso cinematográfico de Clint Eastwood. Ele foi o pistoleiro impenetrável e já implacável na trilogia que se iniciou com *Por um Punhado Dólares* (*A Fistful of Dollars*) (1964) de Sergio Leone, onde representava o Homem Sem Nome. Foi de seguida o detective “Dirty” Harry Callahan, na série dita do *Dirty Harry*, esse justiceiro implacável, sempre no arame entre a execução da justiça privada e a justiça pública, e que restaurava a ordem matando implacavelmente os desordeiros. Ele trazia a violência e triunfava pela violência.

Em 1985 realizou *Justiceiro Implacável* (*Pale Rider*). O filme tem a estrutura narrativa típica – até mesmo demasiado convencional – de vários outros *westerns*, estando focado numa comunidade de garimpeiros que se vê confrontada com um magnata local, Coy LaHood (Rachara Dysart), que

<sup>5</sup> Cf entrevista a Rich Cline, acessível em: <http://shadows.wall.net/features/eastwood.htm>. Ac. 02-07-2009.

a quer expulsar do rio que legitimamente explorava. Eastwood é um padre (*Preacher*) que, vindo de parte alguma, se torna o deus protector da comunidade abusada pela arbitrariedade dos poderosos. Ele é o defensor das vítimas, que reforça os seus laços de solidariedade e as determina a resistir à violência de que são alvos. Mas trata-se de um estranho padre, para quem não existe perdão para aqueles que abusam dos legítimos direitos de outros homens. *Preacher* era um antigo pistoleiro cuja conversão não foi suficientemente radical. Ele acaba por de novo encarnar um terrível e implacável pistoleiro que, no final do filme, dizima a tiro a totalidade dos acólitos do magnata, entre eles um pseudo xerife (Stockburn, representado por John Russell) que terá sido um seu anterior inimigo e com o qual as contas finais são acertadas com um tiro na testa. Tal como veio de parte alguma, o padre parte de novo não se sabe para onde, deixando o campo aberto para a restauração da ordem que se segue ao massacre dos desordeiros.

Em 1992 realizou o muito justamente aclamado *Imperdoável (Unforgiven)*, uma história de ciclos de violência sem fim causada (mas, nos filmes de Eastwood, é sempre possível ver a causa da violência “mais atrás”) por uma transgressão criminal e moral enorme: a desfiguração à navalhada de uma prostituta. Eastwood representa William “Will” Munny, um pistoleiro retirado que regressa ao activo e que, no fim do filme, leva a cabo uma matança geral. Ele é o implacável deus da violência que chega na noite final e destrói todos os seus inimigos. Como sempre, a ordem restaurada pela morte é trazida pela mão e pistola do herói que encarna a violência. Tal como em vários outros filmes, só que aqui de forma talvez ainda mais clara, em *Unforgiven* a morte voluntária de outros homens é representada naquilo que ela é em si mesma: exacta e literalmente aquilo que traz a paz graças à eliminação daqueles que, vivos, mais não são que um obstáculo ao percurso dos vivos, e que, mortos, deixam de o ser.

Como foi muitas vezes observado, e como é exemplificado pelas acções finais de “Dirty” Harry Callahan, *The Preacher* ou William “Will” Munny, a violência nos filmes de Eastwood tem um efeito catártico, quer nos outros personagens do filme quer nos espectadores. Esse efeito é provocado pelos assassinatos (que, significativamente, todos nós interpretamos como “uma morte”) levados a cabo pelos anjos/deuses vingadores representados por Clint Eastwood. É uma violência fundadora, no sentido em que traz a paz através da morte brutal, do assassinato, de um inimigo às mãos do deus da violência. Este é o personagem típico de Eastwood, a sua “imagem de marca”: o justiceiro implacável que restaura a ordem a tiro e que provoca assim uma *catharsis* ao eliminar o desordeiro. Veja-se o “Dirty” Harry:



“Dirty” Harry em *A Fúria da Razão* (1971)



"Dirty" Harry em *Impacto Súbito* (1983), quando pronuncia o célebre *Go ahead, make my day*

Um exemplo mais recente é *Dívida de Sangue* (*Blood Work* – 2002). O filme conta a história de Jasper "Buddy" Noone (Jeff Daniels), que encontra uma pseudo justificação no assassinio com a pretensão de que os órgãos do morto poderão ser usados para salvar outras vidas. "Buddy" Noone ilustra uma lógica sacrificial arcaica, na qual a morte como que é justificada devido a contribuir para a salvação de outras vidas. Mas *são vítimas, que nós sabemos serem inocentes, aqueles que morrem às suas mãos*, pelo que, justamente, para nós "Buddy" Noone não passa de um assassino psicopata, quaisquer que sejam os argumentos relevando dos sacrifícios arcaicos com os quais ele se disfarça. No filme, Clint Eastwood é o ex-detective Terry McCaleb. Ele é uma vez mais o usual deus último da violência que acaba por matar "Buddy" Noone e assim restaura a ordem.

Entre parêntesis, um caso algo diferente é um filme em que (coincidência?) Eastwood não contracenou, *Mystic River* (2003), e no qual é toda uma comunidade que reencontra a ordem e a paz às custas da morte de um de entre eles e da ostracização da sua mulher. Mas nós estamos apenas a considerar os filmes em que Eastwood é actor, fim de parêntesis.

Na generalidade dos seus filmes, naqueles que fizeram a "imagem de marca", Clint Eastwood é sempre o agente activo que traz a paz através da morte. Contudo, é possível ver nos filmes mais recentes como que um acentuar dos dilemas morais e como que um prelúdio – uma fase intermédia – daquela que será a posição absolutamente singular que Eastwood assumirá em *Gran Torino*. O grande exemplo é esse filme assombroso que é *Million Dollar Baby* (2004). Num filme de uma violência a roçar o insuportável, Frankie Dunn (Clint Eastwood) acaba deparado com o dilema de praticar eutanásia em Maggie Fitzgerald (Hilary Swank). O dilema é grande, e aqui já não encontramos o habitual Eastwood que rapidamente dá a morte aos seus inimigos. Trata-se afinal de uma eutanásia, e sem dúvida que se poderá argumentar que Frankie Dunn mata Maggie *com um amor* destinado a evitar o seu sofrimento. Contudo, apesar de tudo, é um assassinato (um ser humano a tirar a vida a um outro ser humano), e esse acto, quaisquer que sejam as qualificações e justificações que nele encontremos, é levado a cabo pelo personagem representado por Eastwood.

Portanto, na generalidade dos seus filmes, Eastwood é o implacável pistoleiro/detective, o justiceiro que simultaneamente é o deus e anjo da morte. Segundo a sequência normal desses filmes, Eastwood é o justiceiro que pune os desordeiros, infractores, transgressores, tantas vezes com alguma deficiência física. Em *Million Dollar Baby*, a deficiência é adquirida, e Frankie Dunn traz a morte apenas por amor, já não mais por vingança.

Ora se, pelos menos até *Million Dollar Baby*, fosse seguida a lógica normal dos filmes de Eastwood, em *Gran Torino* Walt Kowalski também puniria implacavelmente o bando de desordeiros. Como referimos mais acima, era precisamente isso de que todos estavam “à espera”. Mas agora compreendemos plenamente que Walt Kowalski/Clint Eastwood em *Gran Torino* representa o fim do pistoleiro e deus/anjo da morte. Em *Gran Torino*, a perspectiva inverte-se. Ela inverte-se na relação entre a perspectiva final de *Gran Torino* e a perspectiva das anteriores personagens de Clint Eastwood, tal como se inverte na passagem de Walt Kowalski de vingador a vítima; é como se *Gran Torino* representasse na sua estrutura narrativa toda a trajectória cinematográfica de Clint Eastwood. Kowalski/Eastwood é agora ele próprio a vítima da multidão (do bando). O sacrifício não é mais o sacrifício dos outros para que a ordem prevaleça. O sacrifício é agora, finalmente e pela primeira vez na obra de Clint Eastwood, o sacrifício de si mesmo e não, repetimo-lo, dos outros. É o sacrifício da sua própria vida para que a violência termine e os outros vivam, e não a morte dos outros às mãos do deus da violência para que a ordem se restabeleça. É uma solução radical do problema da violência com que Eastwood sempre se confrontou – de modo excessivo, segundo alguns. É uma solução singular e única. É uma Paixão. No momento em que Clint Eastwood encarna como actor uma tal Paixão, no momento em que ele conduz ao seu extremo a lógica da violência – a sua denúncia absoluta pelo sacrifício de si – então, nesse momento, de facto, é *the end of the road* para Clint Eastwood enquanto actor de filmes.

Mas não como realizador. Porque, apesar de tudo, ainda existem no mundo contemporâneo algumas figuras que, mesmo se não na absoluta perfeição, são *figuras christii*. Como Nelson Mandela. Em exibição nas salas de cinema em finais de 2009.