

O Estranho Que Nós Amamos: simetria de formas e afetos de Siegel e Eastwood

The Beguiled: forms and affections' symmetries of Siegel and Eastwood

DIRCEU CARLOS MARINS

Doutor em História da Arte pela Universidade Estadual de Campinas (2012) e foi bolsista da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo)

Doctor in History of Art by Universidade Estadual de Campinas (2012) and was scholarship holder by FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

RESUMEN O filme *O Estranho que nós Amamos* possui simetrias de montagem e narrativa que as aproximam da obra do diretor Clint Eastwood. Esses mecanismos estéticos podem ser lidos por meio dos movimentos com que a paisagem se insere na narrativa do filme. O modo como reaparecerão na obra de Eastwood sugere que elas possuem uma coesão estilística, que flutua por meio de diferentes temáticas e filmes.

PALABRAS CLAVE Siegel, Eastwood, cinema, paisagem, afetos, simetrias

ABSTRACT The movie *The Beguiled* had montage and narrative symmetries which approach of oeuvre by director Clint Eastwood. This esthetic mechanisms could read through the movements that the landscape insertions in the narrative of the movie. The way they reappear in the Eastwood's oeuvre suggests that they had a stylistic joined, which fluctuates on different thematic and movies.

KEYWORDS Siegel, Eastwood, cinema, landscape, affections, symmetries

“I wasn’t sure an audience was ready for that, or wanted that, but I knew I wanted it.”

Clint Eastwood¹

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

Há um contraponto entre claridade e obscuridade – num sentido visual e simbólico – que se estabelece pelas oposições narrativas e as fusões na montagem, que são determinantes na sua estética. Os ambientes alternam, assim, entre o idílio e a ameaça.

O filme se detém na relação entre um soldado ferido e os afetos – desejos e outras variantes psicológicas – que se desenvolvem entre ele e as mulheres de um pensionato para moças. Visto até como fábula misógina pelas feministas na década de 1970, esta obra não se deixa amarrar por noções simples de estilo ou gênero. A sua localização é ainda mais incerta, pois ele pode até ser considerado um *western*. Ele se passa durante a Guerra Civil norte-americana.

Há, assim, uma tensão entre um drama intimista, um conto ‘gótico’ sulista e até uma comédia de humor negro que não se ‘resolve’ na obra. De modo que esses adjetivos apenas escondem ou dilatam suas complexidades. Não que as referências, já invocadas pelo próprio Siegel – quando da composição do roteiro – sobre Ambrose Bierce, Edgar Allan Poe, Tennessee Williams e Truman Capote não estejam presentes³. Elas habitam, entre

“I wasn’t sure an audience was ready for that, or wanted that, but I knew I wanted it.”

Clint Eastwood¹

The Beguiled, that one was deceived or was fun object or jest, in his meaning, is the third collaboration in Malpaso Productions between Clint Eastwood and his friend and director Don Siegel.

There is a counterpoint among clarity and obscurity – in a visual and symbolic sense – that establishes by narratives oppositions and the dissolves in the montage, which are determining in his esthetics. So, the settings alter between idyll and threat.

The movie lingers in the relation between a wounded soldier and the affections – desires and others psychological variations – which developed among him and the women in a girl’s school. Seen it even as a misogynous fable by feminists in the 70’s, the film doesn’t been tied up by simple notions of style or genre. His location is even more uncertain, thus it has been considered as a western. It passes during the American Civil War.

So, there’s a tension between an intimate drama, a southerner ‘gothic’ tale and a dark comedy which doesn’t ‘solve’ in the work. In the ways that adjectives only hide or enlarges the complexity of the film. Nor that the references invoked by Siegel himself – when by the composition of the script – about Ambrose Bierce, Edgar Allan Poe, Tennessee Williams and Truman Capote doesn’t been presents³. They inhabit, among others, the film.

¹ Citado in: SCHICKEL, Richard. *Clint Eastwood: A Biography*. Londres: Jonathan Cape, 1996, p. 237. (“Eu não estava certo se uma audiência estava preparada para isso, ou queria isso. Mas eu sabia que eu queria.”)

² *The Beguiled* (*O Estranho que Nós Amamos*, Universal/Malpaso, EUA, 1971). O filme foi um fracasso comercial, tanto pela distribuição e campanha publicitária precárias por parte da Universal, como por Eastwood estar marcado, na época, pelo personagem solitário dos westerns italianos de Sergio Leone. No mesmo ano, Eastwood estreia na direção com o filme *Play Misty for Me* (*Perversa Paixão*, Universal/Malpaso, EUA, 1971). Os motivos estéticos aqui traçados se coadunam com essa obra de Eastwood, numa mesma chave idílica e perturbadora. São modulações entre as locações, narrativas e os recursos de montagem. Ambas as obras e os sucessivos desdobramentos de sua produção, sob o viés da paisagem, foram por mim analisadas numa tese de doutorado: MARINS, D. C. *Deriva e Outsiders – Modulações nas Paisagens Afetivas de Clint Eastwood*. IFCH/UNICAMP (Prof. Dr. Jorge Coli), 27 fevereiro de 2012.

³ O roteirista Albert Maltz, segundo Siegel, não desistia de transformar o filme numa história de amor romântica. O diretor invocava esses autores (como ele referiu mais tarde), já que para ele e Eastwood, a narrativa deveria ter um caráter

¹ Quoted in: SCHICKEL, Richard. *Clint Eastwood: A Biography*. London: Jonathan Cape, 1996, p. 237.

² *The Beguiled* (Universal/Malpaso, USA, 1971). The movie was a big commercial failure, as much the distribution and the publicity campaign so precarious by the part of Universal, as much Eastwood has been marked, at time, by his solitary character of italian westerns of Sergio Leone. In the same year Eastwood have début in direction with *Play Misty for Me* (Universal/Malpaso, USA, 1971). The aesthetic motives traced here joined with this work of Eastwood, in the same key idyll and astonishing. These are modulations between the locations, narratives and the resources of montage/edit. Both the works and the succession developments of his production, by the bias of the landscape, had analyzed by me in a doctorate thesis: MARINS, D. C. *Adrift and Outsiders – Modulations in Clint Eastwood’s Affective Landscapes*. IFCH/UNICAMP (Prof. Dr. Jorge Coli), February 27, 2012.

³ The screenwriter Albert Maltz, according to Siegel, doesn’t giving up to transform the movie in a romantic love story. The director invoked these authors (as he re-

Don't determine it, only scan his references field.

In his external shots were filmed near a ruined plantation in the region of Baton Rouge, Louisiana, and shoot by the 'prince of darkness', Bruce Surtees. There are in him a luminosity that been able to call 'anti naturalist'.

"(...) 'For the daylight scenes I made sure that no light came from on high', Bruce Surtees recalled. Both on location and soundstage he used old-fashioned arcs, with provide a very white, bright light, set outside the windows, as the main light source. His great contribution was to ground an exotic story in a kind of unnatural naturalism – his images were shadowed but not oppressively or portentously so. One always feels that someone might just throw open the shutters and let the healing sunlight in, thought that never happens"⁴.

This luminosity confer to the landscape spaces a huge plastic density, which join to the psychological aspects of the characters and the own story. Since toward many dissolves, the landscape and the actions features which confounded themselves in the montage.

The colors changes between a softy and tense register but which this fall aspect mentioned by Schickel. Some elements of landscape in light tones, but the blood effects our even a red blanket – very symbolic covers the soldier soon in the initials sequences – don't allow definitive affirmations.

Don Siegel: "Nous commençons en noir et blanc, nous terminons en noir et blanc. Nous commençons et terminons avec Clint et les champignons. Nous commençons avec Clint presque la mort et, à la fin, il est mort"⁵.

fer later), once for him and Eastwood the film's narrative should be a strange and fiercely aspect. In: SCHICKEL, Richard. *Op. cit.*, p. 238.

⁴ SCHICKEL, Richard, *Op. cit.*, p. 240. The work with different photographers, among them Bruce Surtees, Jack N. Green and Tom Stern are the most expressive, embodied an alternation of luminosities – symbolic and aesthetics, in the films, genres and themes of Eastwood.

⁵ Quoted in: BRION, Patrick. *Clint Eastwood: Biographie, filmographie illustré, analyse critique*. Paris: Éditions de La Martinière, 2001, p. 464. "We begins in black and white, we finished in black and white. We begin and finished with Clint and the mushrooms. We begins with Clint at close to death and, in the end, he is dead." In twenty seven films directed by Eastwood (until now), the landscape is determinate, as an opening and/or shutting, even in panoramic shots or of part of his details registers. Only in six movies are closed

outras, o filme. Não o determinam, apenas escandem seu campo de referências.

Filmado, em suas externas, próximo a uma plantação aruinada na região de Baton Rouge, Louisiana, e fotografado pelo 'príncipe das trevas', Bruce Surtees, há nele uma luminosidade que se pode chamar de 'antinaturalista'.

"(...) 'For the daylight scenes I made sure that no light came from on high', Bruce Surtees recalled. Both on location and soundstage he used old-fashioned arcs, with provide a very white, bright light, set outside the windows, as the main light source. His great contribution was to ground an exotic story in a kind of unnatural naturalism – his images were shadowed but not oppressively or portentously so. One always feels that someone might just throw open the shutters and let the healing sunlight in, thought that never happens"⁴.

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

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

Don Siegel: "Nous commençons en noir et blanc, nous terminons en noir et blanc. Nous commençons et terminons avec Clint et les champignons. Nous commençons avec Clint presque

estranho e ameaçador. In: SCHICKEL, Richard. *Op. cit.*, p. 238.

⁴ SCHICKEL, Richard, *Op. cit.*, p. 240. " (...) 'Para as cenas diurnas eu me certifiquei que a luz não viesse por cima', lembra Bruce Surtees. Tanto para as locações como para a gravação de áudio, ele usou velhos arcos voltaicos, o que provinha uma luz branca e muito intensa, postada fora das janelas, como a principal fonte luminosa. Sua grande contribuição foi trazer para uma estória exótica um tipo de naturalismo desnaturado – suas imagens eram ensombradas, mas não tão opressivas ou portentosas. Sente-se sempre como se alguém estivesse prestes a abrir as cortinas e deixar a saudável luz do sol entrar, embora isso nunca aconteça." O trabalho com diferentes fotógrafos, dentre os quais Bruce Surtees, Jack N. Green e Tom Stern são os mais significativos, corporificou uma alternância de luminosidades – simbólicas e estéticas, nos diferentes filmes, gêneros e temáticas de Eastwood.

la mort et, à la fin, il est mort”⁵.

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

Na abertura, esses tambores militares e chamados de batalha se mesclam na montagem, com as fotografias de Mathew Brady (1822-1896) sucedendo-se umas às outras, em branco e preto. As fotografias são tomadas em plano fixo e em deslocamento, criando uma junção entre os sons e a trilha incidental. Os créditos iniciais se dão por entre as imagens. Sons de batalha e cavalos, até que os planos mostram uma vala com corpos de soldados mortos, sucedendo-se outras imagens de idêntico teor⁶. Algumas vozes cantam *“When Johnny Comes Marching Home”*. A partir daí, o próprio Eastwood (cabo John McBurney) canta em surdina, até o momento em que surge a menina Amy apanhando cogumelos:

*“Don’t go for a soldier.
Don’t join no army.
For the dove she will leave you
The raven will come.
And death will come marching at the beat of the drum.
Come all you pretty fair maids.*

⁵ Citado in: BRION, Patrick. *Clint Eastwood: Biographie, filmographie illustré, analyse critique*. Paris: Éditions de La Martinière, 2001, p. 464. “Nós começamos em branco e preto, nós terminamos em branco e preto. Nós começamos e terminamos com Clint e os cogumelos. Nós começamos com Clint à beira da morte e, ao final, ele está morto.” Em vinte e sete filmes dirigidos por Eastwood (até o momento), a paisagem é determinante, como abertura e/ou fechamento, quer em tomadas panorâmicas ou registro de seus detalhes. Somente em seis filmes são ambientes fechados ou tomadas de conjunto externas, com detalhes de locação em que a paisagem não é determinante. Em ambos os casos, porém, aberturas e fechamentos são compostos de maneira a fixar uma simetria de sentidos (significados) e espaços.

⁶ A fotografia aparece de modo determinante em alguns filmes dirigidos por Eastwood. Em *Josey Wales, o fora da Lei* (*The Outlaw Josey Wales*, 1976), elas se mesclam nas sequências iniciais de uma forma similar. Há, também, a sua presença no ‘díptico’ de guerra *A Conquista da Honra* (*Flags of Our Fathers*, 2006) e *Cartas de Iwo Jima* (*Letters from Iwo Jima*, 2006) e, também, em *Invictus* (*Idem*, 2009), trabalhadas num outro registro.

The film’s opening and shutting had a symmetry by photographic register of war landscape (initial) and of the school (end), with the drummer and the song on the soundtrack as references in both. The edit is from Carl Pingitore, emerged from television, and that was your first opportunity in a motion picture. The identification with Siegel was immediate, because both men spend your careers without the deserved recognition.

In the opening those military drums and battle callings mixed in the montage with the photographs of Mathew Brady (1822-1896), succeeding one by another in black and white. The photographs are taken in fixed shots and in movement, creating a junction between sounds and the main soundtrack. The opening credits appear among the images. Battle sounds and horses until the takes shows a hole with the bodies of dead soldiers, succeeding others images of identical drift⁶. Some voices sing *“When Johnny Comes Marching Home”*. From that start the Eastwood himself (Corporal John Macburney) sang stealthy, until the moment that arise the girl Amy catching mushrooms:

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

The song reappears at the end establishing a narrative symmetry with the images, again transformed in photographs in black and white.

In the transition between the initial scenes a dissolve starts to interpolate photographs in a forest’s image. The soundtrack, by Lalo Schiffrin, start in the middle of the Amy movements. Alternate some notes of strangeness, to start late through

sets or external ensemble shots, with details of the location which the landscapes don’t be determining. However, in both cases opening and shutting are compound in a way to fixes symmetries of meanings and spaces.

⁶ The photograph appears in a determinate way in some films directed by Eastwood. In *The Outlaw Josey Wales* (1976) they blended in the initial sequences in a similar fashion. There are too the presence in the ‘díptico’ of war *Flags of Our Fathers* (2006) and *Letters from Iwo Jima* (2006) and so in *Invictus* (2009), worked in another way.

a melodic motive – almost childish – which the spring given space to a flute with bucolic accents. This image returns in the final sequences when Amy searching again mushrooms. These time, however, with diverse intention and a little bit dislocated from initial shots. Despite the subtle differences in the soundtrack a symmetrical motive yet.

Game of attraction and repulsion, like pointed Quim Casas about the film⁷.

In the transition (initial sequence), after the dissolve, the forest shows in track in and with *plongée* shot, revealing little by little Amy at the tangled of branches, leaves and lianes.

The sequence presents a photographic register in sepia tones. Gradually all the colors take the o frame [Figs. 1 - 3].

The metaphoric aspects of the dissolve start to operate in the initials shots, even in the images and the narrative. First of all, the photographs settled the space and historical time were the plot takes place.

Generate a strange opposition. The soldiers' bodies mixed with the landscape, disappeared in it. The girl arise with the soundtrack and we almost seen her like the pretty fair maids of the previous song (*Come walk in the sun*)⁸, harvest mushrooms among the dead. Landscape of death and destruction encounters themselves like in a shortly idyll, in the superposition of times and spaces.

All the plan sequence progress until Amy helped Macburney to stand up and them hiding behind a tree and branches, to misguide a southern patrol.

Among these shots we hear in *off* the Amy's thoughts, resource that will be used exhaustively

⁷ “(...) Macburney es consciente de su atractivo y decide rentabilizarlo seduciendo y rechazando cuando le apetece a cada una de las mujeres del lugar, aunque eso no hace más que sacar a la luz los fantasmas de cada una de ellas e iniciar el progresivo proceso de humillación en el que se verá sumido el soldado”. [“(...) Macburney is conscious of his appealing and make a decision to profit with it, seduce and repelling, as your pleased, to each of the woman of the place, yet didn't more than brought the ghosts of them and start the progressive process of humiliation in which been submersed.”] In: CASAS, Quim. *Clint Eastwood: Avatares del Último Cineasta Clásico*. Madri: Ediciones Jaguar, 2003, p. 44.

⁸ Since his beginning Eastwood evokes Irish echoes. As it's seen again in his film *Million Dollar Baby* (2004), in which the Irish nickname of the fighter and the poetry of Y. B. Yeats acquittal a similar allegoric role and, at the same time, prevalent in the plot.

Come walk in the sun.

And don't let your young man ever carry a gun.”

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

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

Jogo de atração e repulsa, como observa Quim Casas sobre o filme⁷.

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

A sequência apresenta um registro fotográfico em tons de sépia. Aos poucos, todas as cores tomam o plano [Figs. 1 a 3].

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

Criam uma estranha oposição. Os corpos dos soldados se mesclam à paisagem, nela desaparecem. A menina surge com a trilha e quase a vemos como as belas donzelas da canção anterior (*venham andar sob o sol*)⁸, colhendo cogumelos entre os mortos.

⁷ “(...) Macburney es consciente de su atractivo y decide rentabilizarlo seduciendo y rechazando cuando le apetece a cada una de las mujeres del lugar, aunque eso no hace más que sacar a la luz los fantasmas de cada una de ellas e iniciar el progresivo proceso de humillación en el que se verá sumido el soldado.” [“(...) Macburney é consciente de seus atrativos e decide lucrar com isso, seduzindo e rechaçando, quando lhe convém, a cada uma das mulheres do lugar, ainda que não faça mais que trazer os fantasmas de cada uma delas e iniciar o processo progressivo de humilhação em que se verá submerso o soldado.”] In: CASAS, Quim. *Clint Eastwood: Avatares del Último Cineasta Clásico*. Madri: Ediciones Jaguar, 2003, p. 44.

⁸ Desde seu princípio, Eastwood evoca ecos irlandeses. Como se verá, nova-

Paisagem de morte e destruição se encontra como que num breve idílio, na sobreposição de espaços e tempos.

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

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

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

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

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

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

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

Novamente, como na sequência de Amy, a paisagem se dá com a personagem. Martha aparece em tomada panorâmica de *travelling*, sob um campo devastado. Uma estrutura poética eivada de elementos soturnos [Figs. 3 a 5].

O campo aparece em panorâmica e vai se deslocando, em *travelling*, em câmera subjetiva. Contracampo com tomada em *close*

mente, em seu filme *Menina de Ouro* (*Million Dollar Baby*, 2004), em que o codinome irlandês da lutadora e a poesia de Y. B. Yeats desempenham um papel alegórico e, ao mesmo tempo, determinante na trama.

by the narrative with the others characters.

Often, the narrative symmetries occur in these spaces. The landscapes become embodied in the characters, by reaching which the montage inserts the narrative in the landscape spaces.

The choice for places in the tangled of trees and branches are filming at an atmosphere's density – almost gloomy – accentuate these counterpoints. The luminosity is always diffused, even in the presence of colors.

Amy will be return to the same forest (short sequence), but now your image will be arise in dissolve with the landscape. That landscape's internalization occur in her, which at the end had feelings of vengeance to the Macburney: he kills your pet turtle end betray your affection for her when make love with Carol. Without external sounds the soundtrack alternating between bucolic and gloomy.

When the character of Martha rides a coach at a wasted field by war, her memories incised at the landscape in fhashback. The sequence appears among Hallie shaving Macburney and him leaving with crutches out of the mansion.

The first reminiscence of her brother happens at the portrait of both, while she and Hallie changed Macburney's pants. The image of the brother fusion quickly at Macburney, lay down. She sees at his side with the soundtrack emphasized her evocative tension.

Again, like the Amy's sequence, the landscape happens *with the character*: Martha appearing at a wasted field in a travelling panoramic shot. A poetic structure stained of dark elements [Figs. 3 - 5].

The field appearing in panoramic shot and goes forth, in travelling, with point-of-view shot. Reverse shot with take in close up of the Martha's face, now in dissolve with the memory's landscape – flourish – and the wasted landscape. The landscape of the memory dissolved with your face. Exterior sounds and dark soundtrack with strings and punctuations by wind instruments.

From this point she and her brother emerged in a romantic idyll, rolling in loving and playfulness way at the meadow and the flowers.

Fixed camera and sounds of voices' characters, with a string note, which is sharp when they revealed in the frame. The outward sounds disappearing and the sounds emits by the characters are hearing in another soundstage, stands it 'absence'

of the scene. Surveying pan with the flowers in foreground blurred, in the manner of Claude Lelouche⁹. This option it's very reveals of the Siegel and Eastwood's intentions, when used a romantic space in a disturbing key. All the sequence shall be read more for its guilt aspects, with the romantic connotations assuming a situation closely wicked. In the follow of the narrative's sequence, in which McBurney speaks how he loves the land and he is a Quaker, briefly incisions of his acts of war in flashback obeys to the same principle of dislocation and disturbing.

In its manifest allusions of omen and metaphor in the plot, the crow shows clearly the suggestions of Siegel about Edgar Allan Poe. It worked almost as an element of the terror cinema. Idyll that mixed up with a suspense, western that become a dark humor tale, affections and desires that expanded themselves and embodied in the nature and in the characters.

The sequence appears twice, in the sense of the symmetries which is intended to display here.

At the first, in a moment that McBurney is lifted unconscious by the women, after Amy bring him to the school. Travelling movement by the camera up until reveal the crow in long shot perched on a guard rail.

Next, medium shots and closed in fixed camera shows the bird and his efforts to set free of a string [Fig. 7]. In the last frame it immobilized on and ceased it's fight, hanging guard rail and dissolved with the Macburney's face. Allusions to Alfred Hitchcock may be brought, for his film *The Birds*. There are too equals camera movements, like in the first dinner on the school with circular camera of 360°.

When the sequence of the bird 'repeats' at the end, the camera down bellow and the movement of the scenes are opposite.

In two takes of connection during the narrative the school it showed in nocturnal shot over the rain, also with a climax of terror film.

Or their surroundings appearing with the dense trees in a same take in *contre plongée* with the char-

⁹ “(...) Probably Claude Lelouche's *Un Homme et une Femme* (1966) popularized the romantic connotations of misty blobs of color swarming around the characters (...). Wayda and his cameraman called the fuzzy foreground shapes 'lelouches'. In: BORDWELL, David. *On The History of Film Style*. London: Harvard University Press, p. 248.

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

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

Câmera fixa e sons das vozes dos personagens, com uma nota – corda – mais aguda quando eles se revelam no plano. Os sons externos desaparecem, e os sons emitidos pelos personagens são escutados num outro registro sonoro, ressaltando sua 'ausência' da cena. Tomada em plano aproximado, com as flores em primeiro plano desfocadas, à maneira de Claude Lelouche⁹. Essa opção é bastante reveladora das intenções de Siegel e Eastwood, ao utilizarem um espaço romântico numa chave perturbadora. Toda a sequência se deixa ler mais por seus aspectos de culpa, com as conotações românticas assumindo uma situação quase perversa. Na sequência da narrativa, em que McBurney fala como ele ama a terra e é um *quaker*, rápidas incisões de seus atos de guerra como *flashbacks* obedecem ao mesmo princípio de deslocamento e perturbação.

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

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

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

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

Close e planos médios em tomada de câmera fixa, em seguida, mostram o pássaro e seus esforços para se livrar de um

⁹ “(...) Probably Claude Lelouche's *Un Homme et une Femme* (1966) popularized the romantic connotations of misty blobs of color swarming around the characters (...). Wayda and his cameraman called the fuzzy foreground shapes 'lelouches'. [“(...) Provavelmente Um Homem e uma Mulher (1966), de Claude Lelouche, popularizou as conotações românticas de pequenos pontos indistintos de cor enxameando os personagens (...). Wayda e seu cameraman chamaram as indistintas formas nos primeiros planos de 'lelouches'.]” In: BORDWELL, David. *On The History of Film Style*. Londres: Harvard University Press, p. 248.

barbante [Fig. 7]. No último plano ele se imobiliza e cessa sua luta, pendendo da amurada e funde-se com o rosto de McBurney. Alusões a Alfred Hitchcock podem também ser trazidas, por seu filme *Os Pássaros*. Há também movimentos de câmera similares, como no primeiro jantar no pensionato, com tomada circular de 360°.

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

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

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

A oposição aos aspectos, por assim dizer, bucólicos da paisagem, pode ser vista em duas tomadas de conjunto com o pensionato e os arredores.

Também a sequência em que Martha sonha e as fusões incorporam uma pintura religiosa nas imagens – *Lamentação sobre o Cristo Morto com Santos* (c. 1409), de Sandro Botticelli, pode ser trazida num registro claustrofóbico e até místico. Os afetos e desejos se entranham no sonho de Martha por Edwina e McBurney. Já que o jogo de afetos transita entre seu antigo caso com o irmão, o desejo velado por Edwina e, mais explícito, por McBurney.

Uma *mise-en-scène* em que a composição plástica da pintura se encarna na vivência psicológica da personagem, à maneira de um *tableaux vivant*. As duplicações e metáforas da trama e dos personagens também se entranham na pintura, mas de formas evocativas e indiretas [Figs. 8, 9 e 10].

A pintura passa a ser ‘habitada’, embora condicionada aos seus aspectos narrativos de sonho. Como na sequência em que Martha molda a paisagem com suas lembranças, a carga simbólica de desejo e transgressão não é efetuada no plano da ‘realidade’ da personagem, mas de forma onírica e por entre a narrativa principal. (Esse recurso de distanciamento com sonhos ou mesmo por meio da montagem e trilha sonora, operado na própria representação de realidade dos filmes, foi levado adiante em quase toda a obra de Eastwood. Seus pistoleiros e detetives, por exemplo, flertam, aqui e ali, com formas que poderíamos chamar de místicas e/ou ‘fantasmáticas’, de modo que suas ambiguidades nunca

acter Abigail walking.

The opposition to the aspects bucolic of the landscape, so speak, could be viewed in two takes of long shot with the school and their surroundings.

Even so the sequence in which Martha dreams and the dissolves embodied a religious painting in the images – *Lamentation over the Dead Christ with the Saints* (c. 1409), by Sandro Botticelli, could be brought in a claustrophobic way and even mystic. The affections and desires inscribed in the de Martha’s dream for Edwina and McBurney. Therefore, only the game of affections runs between your old affair with the brother, the hidden desire for Edwina and more explicit for Macburney.

In a manner of a *tableaux vivant a mise en scène* in which the plastic composition of the painting embodied in psychological living of the character. The duplications and metaphors of the plot and of the characters also embodied in the painting but in evocative and indirect forms [Figs. 8, 9 e 10].

The painting passes to be ‘inhabited’, however conditioned to the narrative aspects of dream. Like the sequence in which Martha tailor the landscape with heirs reminiscences, the symbolic weight of desire and transgression isn’t effectuated in the level of ‘reality’ of the character but in a oneiric form among the main narrative. (That resource of remoteness with dreams or even so through the montage and soundtrack, operates in the very representation of reality in the movies, was coming forth in almost all the work of Eastwood. Your gunfighters and detectives, for example, flirt here and there with the forms that allow us to call mystics and/or ‘phantasmatics’. His narrative terrains, in a way, have ambiguities that never allow us to sit it certainly).

“It’s a dark and claustrophobic piece and, precisely because the setting is so isolated and so spatially compressed, very intense.”¹⁰

That relationship is amplified by internal and external spaces. There is only a panoramic shot with the horizon (towards the end of the film), that shows beyond the surroundings in which the narrative occur. It’s when Martha e Amy spotting the fireworks of Yankee soldiers which camping near to the school.

¹⁰ SCHICKEL, Richard. *Op. cit.*, p. 238.

The school show us like a form of refuge and prison to the characters, in their microcosm of lectures and household duties. In it the presence of Macburney its gets the affective game and the ghosts of the women.

The threatening and dark picture, however, complete itself with the leg's amputation of Macburney, after he is pushed down by the stairs by Edwina. The sequence reveals the 'prison' of Macburney and the compression of time and space.

Macburney had your leg cut off and while delirious with fever the dissolves with reactions shots of the main character occurs with the secondary characters, the landscape and the school. Only Carol appears between those images. Martha, Hallie and Edwina don't mix visually in the dissolves. The passage of time merges in the montage, with the spaces which showing the delirious and the recovering of Macburney among the vigilant and dispersed girls. A melodic motive and cadenced by organ and after followed by winds and strings interpolates the sequence in counterpoint [Figs. 11 - 25].

Almost like a summation of the led narrative elements the sequence shows a compositional way that refers the same scenic spaces. As though the whole plot have been seen like a characters' vertigo from start to finish. It's the vertigo that inducing the arrival of the character to the school and it is that marks his death.

So there are something phantasmatic, therefore the dissolves interpolate the close ups of Macburney like he is a spirit which fluctuates above the spaces with the women. He stands between the agony, the doubt and the rest.

The first dissolve arise under the balcony, point of observation from Doris and Lizzie seems to wait the outcome. This stage from the character was seen when he enter moribund in the school or when Doris intend to deliver him to the southern troops. Or Carol enters in *contre plongée* camera under these trees always dense, as though crossing symbolically the entire film. The balcony spaces return in pan shots also in *contre plongée* and we don't know if is Doris or Amy whom walked under backlight, which refer the passages of time with the evening. It's almost metaphoric the distancing. The girl Abigail who appears reading in medium shot establishes other duration and luminosity, like a back to the school's routine. Until the landscape

permitem situar ao certo seus terrenos narrativos.)

*"It's a dark and claustrophobic piece and, precisely because the setting is so isolated and so spatially compressed, very intense."*¹⁰

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

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

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

MacBurney tem sua perna amputada, e enquanto delira de febre, as fusões com *reactions shots* do personagem principal se dão com as personagens secundárias, a paisagem e o pensionato. Somente Carol aparece por entre elas. Martha, Hallie e Edwina não se misturam imagetivamente nas fusões. A passagem de tempo se funde na montagem, junto aos espaços que vão mostrando o delírio e a recuperação de MacBurney por entre as moças vigilantes e dispersas. Um motivo melódico e cadenciado com órgão e, depois, seguido por cordas e sopros, entremeia a sequência em contraponto [Figs. 11 a 25].

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

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

¹⁰ SCHICKEL, Richard. *Op. cit.*, p. 238. ("É uma peça escura e claustrofóbica, muito intensa, precisamente porque as locações são isoladas e comprimidas espacialmente.")

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

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

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

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

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

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

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

Elas conversam por entre o cadáver, falam como ele não deve ter sofrido. O rosto e as falas irônicas de Martha e Amy em

arise in new dissolve under the same trees frayed and hanging with Janie. The image diluted itself in the final dissolve with the resting and Doris now under evening.

Something like biblical, a last supper, when the character dies by heart attack, believing been poisoned by Amy. Alternations between the profane and the sacral marks the entire film, within the painting and the references by many situations lived by the characters, but also with these landscapes of idyll and threat as spaces of obscurity.

At the end the crow is also dead, hanging by the string. Now the camera shots the school from inside to outside.

In *contre plongée* it approaches by the bird in medium shot and rises until the balcony. After that, in depth of field take and panoramic shot, revealing the women at distance lifted Macburney. The symmetry between the arrival of Macburney and his 'exit' is evident. Carried by the women, in this exit seems like a deposition of Christ, referring the previous painting and create a narrative circularity effect.

The voice of Martha are heard in *off*, saying to Lizzie how make sewing correctly. From there a close shot in the needle and the hands of Lizzie.

The following frames show the women sewing a shroud for the corpse of Macburney.

The women are surprised in their homecare by the arrival of Macburney at the beginning and, in parallel, this situation return at the end like a simple task and the back to the normality before.

They talk among the corpse, speaking how he doesn't suffer. In counterpoint the face and the ironic speeches of Martha and Amy, with the sad and cold expression of Edwina. She said that loving him and places a napkin over the Macburney's face like a Veronica over the Christ, almost an Icon of affection.

The outside war will be lost but the inner one was gain between movements of affection and repulse. Again, the song and the drummers at the end.

In the moment in which Martha ask to Lizzie and Amy to open the gates, it's heard again very softly the song from the beginning.

The song repeats the verses before and ends over *the beat of the drummer*.

The distant drummers echoing over the colors and the frames of the landscape. Then the im-

ages back to the sepia and black and white tones among the final credits. Outside sounds of birds throughout the sequence and the twittering of a dove in the last frame, heard as symbolically. The metaphors of birds crossing the film.

The symmetries closed with the fixed landscape like a photograph [Figs. 26 - 28].

So, the film takes aesthetic solutions in which the landscape motives displayed through the dissolves/fades, symmetries and oppositions that linked the entire narrative. The appearances come and go in a way that the narrative correlations established themselves. As well by the relation with the surroundings of the mansion/school, as well the 'sinking' in which the others landscapes overlap to the environment of the film.

These resources allow to an operation of situation and even so of dislocation throughout the whole narrative.

The dissolves appear in a way in which the intimacies and affections may be read as a movement drove to the landscape, happening in it. The aesthetic elements of these apparitions arise *with and through* the landscape, but without rid of the narrative of it participation. The resource to the flashbacks in edit obey to the same principle, with the exception of the reminiscence of Hallie, that occurs in the barn and don't in the school.

It gives by a choice apparently simple by narrative oppositions: photographs, forest space, birds, surrounding of the school, the reminiscences and the affections. The way like they return in different keys go compound a succession of the same spaces that allows to established the narrative symmetries and of the montage.

It may be said in a manner which the work establishes a rhythm of de vertigo that faced the characters. There are the narrative resources with the birds and some takes with the camera itself making up this vertigo with the dissolves and connected takes of the gloomy scenes. These compositions marks as well the inner phantoms of the characters as well the war situation, allays present. Even the domestic situations of the women or the movements of Macburney, integrating with this 'order', only reveals discomfort. His movements became to triggering not only his vertigo, but that of the women as well.

When the order 'back' under the school's spaces

contraponto com a expressão fria e triste de Edwina. Ela diz que o ama e deposita um lenço sob o rosto de McBurney, como uma Verônica sob o Cristo. Quase como um ícone de afeto.

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

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

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

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

As simetrias se fecham com a paisagem imóvel como fotografia [Figs. 26 a 28].

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

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

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

Isto se dá por uma escolha aparentemente simples de oposições narrativas: fotografias, espaço da floresta, pássaros, os arredores do pensionato, as lembranças e os afetos. A forma como retornam em diferentes chaves vai compondo uma sucessão dos mesmos espaços que permite estabelecer as simetrias narrativas e de montagem.

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

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

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

Ademais, mostra como os 'inícios' de Eastwood já demonstram um apreço pela experimentação de formas e temáticas. E que os filmes que dirigiu não se tornaram 'sensíveis' de uma determinada obra para outra. Ao contrário, eles seguem uma forma flutuante, com alternâncias de motivos estéticos e narrativos, ao longo de sua carreira como cineasta e ator. Essa marca estilística, de difícil sistematização, pode ser lida nesses aspectos de paisagem, narrativa e montagem ao longo de toda a sua obra até o presente.

Os aspectos de produção e retorno financeiro o obrigaram, até os anos 1990 (quando da consagração, com o filme *Os Imperdoáveis/ The Unforgiven*, 1992), a alternar essas produções 'autorais' e 'comerciais'. Mas Eastwood e seus colaboradores não deixaram de inserir, nessas diferentes composições estéticas, um modo de estruturação que tem, aqui, um de seus 'modelos'.

and the frozen photograph of the entry with the trees, the images extended themselves like a perverse idyll. As if Jane Austen met Edgar Allan Poe.

The way how some resources will reappear in the films directed by Clint Eastwood shows how, even each work have different approaches and themes, there are similar aesthetic structures that may be take throughout different periods. Even that works are compound in another formats.

Furthermore, shows like the 'beginnings' of Eastwood demonstrate appreciation for the experimentation of forms and themes. And that the directed films by him don't become 'sensitive' from one determinate work to another. To the contrary, they follows a fluctuate form, with alternations of aesthetic and narrative motives, throughout your career as filmmaker and actor. This stylistic mark of hardest systematization can be read in these aspects of landscape, narrative and montage further his whole work until nowadays.

Until the 90' (when the consecration with the film *The Unforgiven*, 1992), the aspects of production and financial profits obliges him to alternate 'auteur' and 'commercial' productions. But Eastwood and your collaborators have not to insert, in these different aesthetic compositions, a manner of structuring that have in here one of his 'models'.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28