

Paisagem, ‘Fantasmagoria’ e Deriva nos Westerns de Clint Eastwood

Landscape, ‘Phantasmagoria’ and Drift in the Clint Eastwood’s Westerns

DIRCEU MARINS

Pós-Doutorado e Doutor em História da Arte pela Universidade de Campinas – UNICAMP/ /SP, Brasil.

Post Doctorate and Doctor in History of Art by University of Campinas/UNICAMP/SP, Brazil.

RESUMO Os quatro *westerns* dirigidos pelo cineasta norte americano Clint Eastwood possuem aspectos de montagem e narrativa que podem ser tomados sob modos elusivos e simbólicos. Sob as paisagens que surgem nesses filmes – montanhas, cidades e outros – localizou-se alguns eixos temáticos, como a viagem, o refúgio e a memória. Através de sequências e plano sequências escolhidos dessas obras e temáticas, procura-se mostrar um itinerário de derivas e ‘fantasmagorias’ dentro desses *westerns*.

PALAVRAS-CHAVE paisagem, *western*, Eastwood, viagem, fantasmagoria, deriva.

ABSTRACT The four westerns directed by North American filmmaker Clint Eastwood had montage and narrative aspects which take it under elusive and symbolic ways. Under the landscapes appears in these movies – mountains, cities and others – it’s localize some thematic axis, like the travel, the drift, the refuge and the memory. Through sequences and plan sequences chosen from these oeuvres and themes, are attempted to show an itinerary of drifts and ‘phantasmagorias’ into these westerns.

KEYWORDS landscape, western, Eastwood, travel, ‘phantasmagoria’, drift.

"(...) If you consider film an art form, as some people do, then the western would be a truly American art form, much as jazz is. (...) You can still talk about sweat and hard work, about the spirit, about love for the land and ecology. And I think you can say all these things in the western, in the classic mythological form."

Clint Eastwood¹

Elegy or circumstance, the landscape moves in western like a second breath.

Across prairies, plains, barren plains, rivers, mountains, gorges, deserts and even coast lines, among others, the landscapes going to happening in the films and its own apparitions in a unique body.

It's difficult the decoupling within the characters move themselves toward the drama, the epic, the saga, the melodrama, the comedy, the musical, the fantastic and other variants that may be elected:

*"The characteristic topography of the western (with its own huge potential to the cinematographic expression) helps dramatizing more intensely the shock between the characters and the thematic conflicts of the plot. These dramatic resources of the scenarios, when skillfully employed by the filmmakers, tends to transform the plots more trivial in epic spectacle, to rises the escapist adventure at the level of great artistic matter. (...) The function of space it's dramatic, symbolic and lyrical."*²

The places and narratives interspersed in internal and external vastness – framing and intimacy. Its shows in so many esthetic movements as much are the ways of a John Ford, Raoul Wash, Bud Boetticher, Howard Hawks, Anthony Mann, Sam Peckinpah, Sergio Leone or Clint Eastwood. Among so many others that may be brought.

In these ways, so many infinite contaminations of directors and genres, which feeds mutually and continuous. Here and there, creeks and streams flow in these esthetic oceans or forms in another oceans, which are no possible to measuring in these article. At the same time compound comple-

¹ Interview to Tim Cahill, 1985. In: Kapsis and Coblenz (Eds.), *Clint Eastwood – Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999, pp. 126, 127.

² A. C. Gomes de Mattos, *Published the Legend: The History of the Western*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004, pp. 19, 20.

"(...) If you consider film an art form, as some people do, then the western would be a truly American art form, much as jazz is. (...) You can still talk about sweat and hard work, about the spirit, about love for the land and ecology. And I think you can say all these things in the western, in the classic mythological form."

Clint Eastwood¹

Elegia ou circunstância, a paisagem se move no *western* como uma segunda respiração.

Por entre pradarias, planícies, descampados, rios, montanhas, desfiladeiros, desertos e até litorais, entre outros, as paisagens vão tornando os acontecimentos nos filmes e suas próprias aparições um corpo único.

Difícil a sua dissociação, em que os personagens se movem através do drama, da epopeia, da saga, do melodrama, da comédia, do musical, do fantástico e outras variantes que se possam elencar.

*"A topografia característica do western (com seu enorme potencial para a expressão cinematográfica) ajuda a dramatizar mais intensamente o choque entre os personagens e os conflitos temáticos da história. Estes recursos dramáticos do cenário, quando habilmente empregados pelos cineastas, tendem a transformar as intrigas mais banais em espetáculo épico, a elevar a aventura escapista ao nível de grande artisticidade. (...) A função do espaço é dramática, simbólica e lírica."*²

Os lugares e as narrativas se entremeiam em vastidões externas e internas – emoldurativas e íntimas. Suas disposições se apresentam em tantos movimentos estéticos quantos são os modos de um John Ford, Raoul Wash, Bud Boetticher, Howard Hawks, Anthony Mann, Sam Peckinpah, Sergio Leone ou Clint Eastwood. Entre tantos outros que se poderia trazer.

¹ *"(...) Se você considerar o filme como uma forma de arte, como algumas pessoas o fazem, então o western seria uma verdadeira forma de arte americana, tanto quanto o jazz o é. (...) Você ainda pode falar sobre o árduo e suado trabalho, sobre o espírito, sobre o amor pela terra e a ecologia. E eu penso que você pode dizer todas essas coisas no western, de uma forma mitológica clássica."* Entrevista a Tim Cahill, 1985. In: Kapsis and Coblenz (Eds.), *Clint Eastwood – Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 1999, pp. 126, 127.

² A. C. Gomes de Mattos, *Publique-se a lenda: A História do Western*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2004, pp. 19, 20.

Nesses modos, outras tantas contaminações infinitas de diretores e gêneros, que se alimentam mútua e continuamente. Aqui e ali, riachos e córregos, que não nos são passíveis de mensurar neste artigo, deságuam nesses oceanos estéticos ou se constituem em outros oceanos. Ao mesmo tempo, compõem modos complementares das diferentes soluções fílmicas que enveredam pelo gênero. As paisagens amplas retornam sob os *easy riders*, desenham e recompõem *gangsters* ou se desdobram até em planetas distantes.

O diretor norte-americano Clint Eastwood, em sua longa filmografia até o momento, dirigiu apenas quatro *westerns*. Todos, porém, fundamentais.

Duas soluções estéticas e simbólicas são empregadas nestes filmes, a meu ver: a ‘fantasmagoria’ e a viagem, ambas sob a paisagem.

A fantasmagoria/*phantasmagoria* – a arte de fazer aparecer os espectros ou os fantasmas por meio de aparelhos ópticos – foi inventada no final do século XVIII, como um espetáculo luminoso concebido por mágicos e cientistas. A partir do século XIX e com o surgimento do cinema, as trucagens e efeitos que permitiam recursos fantásticos passam a utilizar o termo.³

Portanto, desloco-o aqui de sua etimologia correta, invocando a palavra para descrever efeitos climáticos e/ou dramáticos na narrativa – e não na montagem e/ou efeitos especiais – que remetem as tramas a sugestões fantasmáticas; ainda que não haja nenhuma aparição sobrenatural nos filmes e, sim, fique apenas sugerida para o espectador uma estranheza ou ambiguidade nas narrativas.

‘Fantasmagorias’, como formas particulares de aparição/ desaparecimento dos personagens, são o que o cineasta toma em seu primeiro *western* – *O Estranho Sem Nome* (*High Plains Drifter*, EUA, 1973) – e no terceiro – *O Cavaleiro Solitário* (*Pale Rider*, EUA, 1985). Ambos os pistoleiros são personagens míticos, que travam um confronto com os vilões quase como se fossem seres fantasmáticos que aparecem nas tramas. A dubiedade dos filmes de Eastwood, com esses e outros personagens de outros gêneros, reside nos recursos narrativos e não nas trucagens e efeitos

mentary ways of the different filmic solutions that engages by the western genre. The vast landscapes return over the easy riders, designed and rebuild the gangsters or even will unfold in distant planets.

The North American director Clint Eastwood, in his long filmography until nowadays, directed only four westerns. All of them are fundamental, however.

Two esthetic and symbolic solutions are employed in these films, in my view: the ‘phantasmagoria’ and the travel, both under the landscape.

The phantasmagoria – the art of making appearing the specters or phantoms by optical devices – was invented in the late 18th century as a luminous spectacle conceived by magicians and scientists. From the 19th century until the emergence of the cinema, the tricking and effects that allowed fantastic resources passes by to employ the term³.

Therefore I shifted it here of its correct etymology and invoke the word to describe climatic effects and/or dramatics in the narrative – and don’t in the montage and/or special effects – which refer the plots to the phantasmatic suggestions; even so there aren’t no supernatural apparition in the movies but stay only suggested for the spectator a strangeness or ambiguity in the narratives.

‘Phantasmagorias’, like particular forms of *appearing/disappearing* of the characters, are which the filmmaker take it in his first western – *High Plains Drifter*, USA, 1973 – and in the third – *Pale Rider*, USA, 1985. Both the gunmen in the films are mythic characters that have a confrontation with the villains, almost as they are phantasmatic beings that appear in the plots. The dubiouness of the Eastwood’s movies within these and others characters of another genres lies on the narrative resources and don’t in the tricking and special effects, which really allow to read a ‘phantasmagoria’ in some of his films. This reading remains on the symbolism of the movies. Thus, the city and a lake are the elements that embodying, in the first case, a back and forth of the character like a ghost or avenger angel. The city is also decisive in the second case but there, the surrounding landscape

³ “A encenação macabra, inventada para esse novo gênero de projeções acentuava nos espectadores a impressão de mal-estar e angústia. Na maioria das vezes, as paredes da sala eram encortinadas de negro. Um silêncio sombrio, interrompido de um grave ‘fantasmagórico’, ou pelos sons lúgubres de uma ‘marimba de vidro’, servia de prelúdio a um verdadeiro sabá diabólico.” Laurent Mannoni, *A Grande Arte da Luz e da Sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Editora Senac/Unesp, 2003, p. 151.

³ “The macabre stage, invented for this new genre of projections accentuated in the spectators the impression of ill-being and anguish. Mostly, the walls of room were curtain in black. A dark silence, interrupted by a serious ‘phantasmagoric’ or lugubrious sounds of the ‘marimba of glass’, which serves as a prelude to a real diabolic sabbath.” Laurent Mannoni, *The Great Art of the Light and Shadow: archeology of the cinema*. São Paulo: Editora Senac/Unesp, 2003, p. 151.

with the mountains plays entrances and exits of the mysterious character, which appears like an invocation, to disappearing again in the mountains where he are from.

The travel, like a form of itinerary and confront of the past of the characters, it's the elective way that surround the second *western* – *The Outlaw Josey Wales*, USA, 1976, and the last – *Unforgiven*, USA, 1992. In the first case, in a saga way, the main character crossing several landscapes, running from various persecutors and also his past. While in the second, a distant event initiate the travel and make the character confront his past, moving through a town to vengeance a whore and gains a reward. In both the tragic elements are modulated by different landscapes that the characters across. Again, the cities/the city (Big Whiskey) play an axial structure under the narratives, but now are much less decisive.

To these motives overlapped, respectively, the vengeance and the repairing, in the 'phantasmagorias', and the memory/oblivion and the redemption/vengeance, in the *travels*.

However, as we see, these motives also entangled among themselves, in which the thematic of the travel entangled among to the 'phantasmagoria'.

The fluctuations of the landscape or the movement of its several apparitions, over the course of the major part of the work of Eastwood, obeys to a drift of motives in its plots.

Although don't it contemplates all the aspects in which these drift of locations and affections are modulated, some of its indications must make possible the contours of its different – and recurrent – apparitions in those *westerns* of Eastwood.

Regardless of genres, these modulations of affections and landscapes follow some recurrent forms in the montage that allowed to approaching. Even in the firsts movie by Eastwood, landscape elements – natural and/or urban – are decisive in the plots: the forest (*Play Misty for me*) and the sea (*Play Misty for me*, *Breezy*), the condominium (*Breezy*), the cities (*Play Misty for me*, *Breezy*), *High Plains Drifter* and a lake (*High Plains Drifter*).

I take some sequences of each western that compound these forms and dialogue with the themes which are elected above, in a four movement way. Within these blocs, those films and

especiais para que uma 'fantasmagoria' possa ser lida em alguns de seus filmes. Essa leitura recai nos simbolismos dos filmes. Assim, a cidade e um lago são os elementos que corporificam, no primeiro caso, um ir e voltar do personagem como um fantasma ou anjo vingador. A cidade é também determinante no segundo caso, mas aí a paisagem circundante com as montanhas desempenha as entradas e saídas do misterioso personagem, que aparece como uma invocação, para novamente desaparecer nas montanhas de onde surgiu.

A viagem, como uma forma de itinerário e confronto com o passado dos personagens, é o modo eletivo que cerca o segundo *western* – *Josey Wales: O Fora-da-lei* (*The Outlaw Josey Wales*, EUA, 1976) e o último – *Os Imperdoáveis* (*Unforgiven*, EUA, 1992). No primeiro caso, em forma de saga, o personagem principal atravessa várias paisagens, fugindo de diversos perseguidores e também de seu passado. Enquanto no segundo, um evento distante desencadeia a viagem e faz com que o personagem, deslocando-se para uma cidade para vingar uma prostituta e receber uma recompensa, confronte seu passado. Em ambos, os elementos trágicos são modulados pelas diferentes paisagens que os personagens atravessam. Novamente, as cidades/a cidade (Big Whiskey) desempenham uma estrutura de eixo sob as narrativas, mas agora são menos determinantes.

A esses motivos sobrepõem-se, respectivamente, a vingança e a reparação, nas 'fantasmagorias' e a memória/esquecimento e redenção/vingança nas viagens.

Porém, esses motivos também se enredam entre si, em que as temáticas de viagem entremeiam-se às de 'fantasmagoria', como veremos.

As flutuações da paisagem, ou o movimento de suas várias aparições ao longo de grande parte da filmografia do cineasta, obedecem a uma deriva de motivos em suas tramas.

Embora não se contemple aqui todos os aspectos em que essa deriva de locações e afetos são moduladas, algumas de suas indicações devem possibilitar o contorno de suas diferentes – e recorrentes – aparições nos *westerns* de Eastwood.

Independente dos gêneros, essas modulações de afetos e paisagens seguem algumas formas recorrentes na montagem que permitem aproximá-las. Já nos primeiros filmes de Eastwood, elementos paisagísticos – naturais e/ou urbanos – são determinantes nas tramas: a floresta (*Perversa Paixão*) e o mar (*Perversa*

Paixão, Breezy), o condomínio (*Breezy*), as cidades (*Perversa Paixão, Breezy, O Estranho sem Nome*) e um lago (*O Estranho sem Nome*).

Tomei algumas sequências de cada *western* que compõem essas formas e dialogam com os temas que se elegeram acima, na forma de quatro movimentos. Dentro desses blocos, os filmes e temáticas dialogam entre si, aludindo-se também a outros filmes do diretor.

Nos *westerns*, assim como em outros gêneros visitados pelo diretor, essas estruturas paisagísticas e temáticas, obviamente, estão recobertas de nuances e outras complexidades, que não serão tomadas aqui.

Paisagens e deriva: pistoleiros, ‘fantasmagorias’, viagem e memória

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

Se o mar domina indiretamente o primeiro filme do diretor, *Perversa Paixão* (*Play Misty for Me*, EUA, 1971), a água parece constituir um motivo que retorna sob a forma de um estranho lago salinizado no meio do deserto, neste *western* ‘fantasmagórico’. O mar retornará novamente em *Breezy* (*Idem*, EUA, 1973), como se uma ‘trilogia da água’ pudesse ser vista nos três primeiros filmes do diretor.

Não por acaso, quando o personagem entra na cidade de Lago, ouvem-se gaivotas ao fundo, quase como uma lembrança da paisagem de Carmel do primeiro filme. E em *Breezy*, os personagens vão ao cinema assistir a *O Cavaleiro Sem Nome*, com as locações costeiras e o mar também dominando a narrativa. Aqui, porém, há um modo quase espectral, com a trilha de estranhamento e os planos, ao longo do filme, que faz com que a cidade e o lago fiquem quase como se deslocados no tempo e no espaço.

Inicialmente, o pistoleiro mata três mercenários que haviam permanecido na cidade, viola uma mulher e, a maneira de *Yojimbo* (Akira Kurosawa),⁴ tem seus serviços requisitados pelos

⁴ Na década de 70, Richard Thompson e Tim Hunter viram também uma homenagem aos melodramas japoneses de vinganças de fantasmas (vide *Clint Eastwood – Interviews, op. cit.*, p. 49). Em *O Homem com a Morte nos Olhos* (*Welcome to Hard Times*, dir. Burt Kennedy, EUA, 1967) a cidade é queimada e há uma utilização da paisagem que também trazem referências para o modo como Eastwood constrói seu *western*. Uma referência mais direta e

thematic dialogue with each other, also referring to other films of the director.

Clearly, in the westerns as well in other genres visited by the filmmaker, these landscape and thematic structures are covered by nuances and other complexities that not take it in here.

Landscapes and drift: gunmen, ‘phantasmagorias’, travel and memory

Entrances, exits and approaches – within and e out of the town – marks the narrative of *High Plains Drifter*.

If the sea dominate indirectly the first director’s film, *Play Misty for Me* (USA, 1971), the water seems to provide a motif that return in the form of a strange salted lake in the middle of the desert in these ‘phantasmagoric’ western. The sea will return again in *Breezy* (USA, 1973), as if it were a ‘water trilogy’ could be seen in the three first films of the director.

Not by chance, when the character enters in the town of Lago, are heard seagulls in background, almost like a memory of the landscape of the Carmel in the first film. And in *Breezy*, the characters going to a movie watch to *High Plains Drifter*, with the coastline locations and the sea dominating the narrative too. However, there are here an almost spectral way, within the soundtrack of strangeness and the plans shots, throughout the movie, that make like the city and the lake much as dislocated in time and space.

To begin, the gunman kills three mercenaries that remains in the town, violate a woman and has his skills requested by the citizens of Lago, likewise *Yojimbo* (Akira Kurosawa)⁴. The citizens grant to him full power over the town, reckless of

⁴ In the 70’s, Richard Thompson and Tim Hunter also sees a homage to the Japanese ghost-revenge melodramas (see *Clint Eastwood – Interviews, op. cit.*, p. 49). In *Welcome to Hard Times* (dir. Burt Kennedy, USA, 1967) the town is burned down and there is also the using of the landscape that bringing references to the form Eastwood build his western. A reference more directly and impacting can be taken by *Django, Il Bastardo* (ITA, 1969), variation on the film of Sergio Corbucci directed by Sergio Garrone. The phantasmatic aspects of this movie and even so of pure terror evoking many forms adopted by Eastwood. A beautiful citation and homage can be seen in the opening of *The Mist* (USA, 2007), by Frank Darabont: the main character painting an image of the *Gunman with no name* that, symbolically, is destroyed by a creep tree (another reference, but this to *Pollergeist*, USA, 1982, by Tobe Hooper).

the return of the three murderers of the sheriff Jim Duncan.

This option makes the stranger reshaping the town and his habits to your own purposes. A gloomy humour also deviant of the hypocrisy of the Lago citizens make the outcasts – Indians, Mexicans and the dwarf – to assume unlikely condition of equality. In the westerns that follows, in *Josey Wales* that condition shall be even more further, with the tolerance and the possibility of peaceful coexistence. In *Pale Rider*, like repair and defense of the miners and in *Unforgiven*, in the conflict that occurs in the narrative within the whores and the death of the black partner.

These also display the contrasts with the citizens and his apparently order. At this point, some residents attempt to kill the stranger. The priest, the sheriff, the barber, the promiscuous woman, among others, are all condemned beings by a connivance past with a crime.

The way like the town must be protected or the way must be reshaping also make the vastness of landscape communicate symbolically itself.

When the citizens are in position to test your defenses against the coming of the three mercenaries, the plans shots alternated among medium shots and circular movements in point-of-view shots of stranger, with reverse shots in wide shots of the roofs' town.

Later, when the stranger order the citizens to painting the town in red, the same defenses are tested, but now the camera movement obeys horizontal position plans, in which the medium shots alternates with *plongée* takes.

The stranger abandon the town to own fate (painting in a card the word 'Hell') and the setback and approximations reveals the lake and a storm that approaches. The priest and the church accentuate symbolically this condemnation – shutting the window – with the imminent storm and the stranger leaving in pan depth of field shot at the end of plan sequence (Frames 1, 2, 3, 4, 5 and 6). But the last confrontation will occur under the fire, not the water.

In *Josey Wales*, occurring last confrontation under abandoned town in the middle afternoon, with sunlight. In *Pale Rider*, it occurs in the town under snowfall and the sky among clear and cloudy. And in *Unforgiven*, the town is under the rain and the night. In the Eastwood's westerns the cities and

cidadãos de Lago. Temerários da volta dos três assassinos do xerife Jim Duncan, estes lhe concedem plenos poderes sobre a cidade.

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

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

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

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

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

O estranho abandona a cidade à sua própria sorte (pintando numa placa a palavra Hell/Inferno) e os recuos e aproximações revelam o lago e uma tempestade que se aproxima. O padre e a igreja simbolicamente acentuam essa condenação

impactante pode ser tomada por *Django, O Bastardo* (*Django, Il Bastardo*, ITA, 1969), variação do filme de Sergio Corbucci dirigida por Sergio Garrone. Os aspectos fantasmáticos desse filme e, às vezes, do puro terror evocam muitas formas aproveitadas por Eastwood. Uma bela citação e homenagem podem ser vistas na abertura de *O Nevoeiro* (*The Mist*, EUA, 2007), de Frank Darabont: o personagem principal pinta uma imagem do *Pistoleiro sem Nome*, que, simbolicamente, é destruída por uma árvore assustadora (outra referência, mas esta a *Poltergeist*, EUA, 1982, de Tobe Hooper).

– fechando a janela – com a tempestade iminente e o estranho partindo em panorâmica de profundidade de campo ao final do plano sequência (Fotogramas 1, 2, 3, 4, 5 e 6). Mas é sobre o fogo – e não a água – que o confronto final se dará.

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

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

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

Mas o ‘*happening*’ final da ‘cidade vermelha’ se dá sob a noite e o fogo, para que o pistoleiro nos apareça como um arcanjo vingador. A solução reaparece depois em *Impacto Fulminante* (*Sudden Impact*, EUA, 1983), da série policial *Dirty Harry*, num registro noturno em que a caracterização do personagem de Harry Calahan obedece a motivos estéticos e simbólicos muito similares.

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

Esses elementos reforçam o ‘realismo’ dos filmes de Eastwood e seus pistoleiros míticos não são imbatíveis, mas suas aparições/desaparições nos filmes os deixam ecoando como fantasmas para o espectador.

Em *Josey Wales – o fora-da-lei*, há algumas possibilidades de refúgio e descanso por entre a trama, como uma forma de deriva do personagem. O que surge ao longo da fuga do pistoleiro e as perdas humanas com que tem que se defrontar. Os fantasmas da mulher e do filho mortos, ao início do filme, guiam seu percurso.

Nessa viagem ocorre o encontro e salvação dos peregrinos do Kansas dos comancheiros, na metade do filme, a que se segue

the surroundings structure themselves in symbolic ways.

Painting in red and renaming *Hell* the town of Lago it seems to work in a standard that indirectly evokes of the Michelangelo Antonioni’s *Il Deserto Rosso* (*Red Desert*, ITA, 1964).

There, in some of the film sequences, the landscape was painted in the set (filmmaking) in red to simulate the effects of Giuliana (Monica Vitti) character’s schizophrenia. Industrial and ‘natural’ landscape revealed the psychological states of the character. While these landscape and sense condition ‘materializes’ to the spectator in the Eastwood’s ‘phantasmagoric’ western. Scenario and symbology.

But the final ‘*happening*’ of the ‘red town’ occur under the night and fire, in order to the gunman shows us like an avenger archangel. Later the solution reappears in *Sudden Impact* (USA, 1983), from *Dirty Harry* series, in a nocturne recording in which the characterization of Harry Calahan’s character obeys to a aesthetic and symbolic motifs much alike.

However, this solution are modulated here by the help of the dwarf Mordecai, who shots in one of the corrupted citizens and saves the Gunman with no name, which reappears in *Pale Rider*, in that a giant played the same help function.

These elements reinforces the ‘realism’ of the Eastwood’s movies and his mythical gunman aren’t unbeatable, but his appearing/disappearing in the films let them echoing like phantoms to the spectator.

In *Josey Wales* there are some possibilities of refuge and rest among the plot, like a drift way of the character. That arises throughout the runaway of the gunman and the losses with he faces. Since the beginning of the movie, the phantoms of the dead kills of his woman and son guiding his journey.

In this trip, occurs the meeting and salvation of the Kansas’ pilgrims from Comancheros, at the middle of the film, following the driving to the ranch of the Granny Sarah’s deceased son.

The landscape in *Josey Wales* compound alternations between the menace and refuge. The still shots, pans and travelling shots of the landscape are recurrent to compound the character’s pilgrimage.

These introduce a melancholy which is diverse from the first western, in that the gunman runs

like an avenger angel under the landscape but without showing these lyrical movements.

Josey Wales started out from the roots to his loss and, after, to his reencounter. It's the opposite from the *gunmen without name* and 'without pass' from the *dollars' trilogy* by Sergio Leone, what consecrated the actor Eastwood.

Carrying his dead with his spit and disenchanting which facing him among the red legs and body hunters arises a second 'family' whom adhered to him in the runaway movement. The lost roots renewed by themselves in the affections which the sweet and melancholy soundtrack punctuating these sequences, introducing a poetry of intervals under the rough violence of the action scenes. These plan alternation operating a taciturn movement. Much of the idylls are filming with pans and long shots and much of the actions, filming with sudden cuts and a steadicam's vertiginous movement.

That second family is the outcasts – Indians, pilgrims and a dog – following with him to a refuge or Eden (symbolically) in the Texas' landscape. It happens into a profusion of situations that interweaving that action with a poetical departure which the places shaping the affections between the characters: into a previous sequence, Wales and Sarah Lee look to the clouds and the way how she daydreaming inserts these cadences under the narrative, like echoes that will be awaking the gunman from his armor's affection. The clouds are not showed but echoing in the dialogue.

When he enters in the ranch house the Granny Sarah admonished him about the spit. It will be come back to some good manners.

The encounter with this Eden it's marked by the spring and soundtrack like promises situations to the fugitives. Throughout the movie these warehouses appears here and there, in a drift of losses and landscapes, confrontations and detachments. But for the gunman these new promises of affections and beginnings are increased by his dead family.

Under the same ranch's landscape the phantoms of war arises in flashbacks to hunt him.⁵

⁵ Again, this movement appearing when Wales and Laura Lee love one another – under the voice in *off* of the dead son – and, at the final, when he kills the boss of the Kansas Redlegs, Terril, recovering the same montage in alternated plans with the flashbacks.

a condução ao rancho do falecido filho da Vovó Sarah.

A paisagem em *Josey Wales* compõe alternâncias entre ameaça e refúgio. As tomadas fixas, panorâmicas e *travellings* da paisagem são recorrentes para compor a peregrinação do personagem.

Esses movimentos introduzem uma melancolia que é diversa do primeiro *western*, no qual o pistoleiro vaga como um anjo vingador sob a paisagem, mas sem que essa se apresente em movimentos líricos.

Josey Wales parte das raízes para a sua perda e, depois, o seu reencontro. É o oposto dos *pistoleiros sem nome* e 'sem passado' da trilogia dos dólares de Sergio Leone, que consagrou o ator Eastwood.

Carregando seus mortos, o cuspe e o desencanto com que se depara com os *red legs* e os caçadores de recompensa, surge uma segunda 'família' que se aderiu a ele no movimento da fuga. As raízes perdidas se refazem nos afetos com que a trilha doce e melancólica pontua essas sequências, introduzindo uma poesia de intervalos sob a violência crua das cenas de ação. Alternâncias de planos que operam um taciturno movimento com panorâmicas e planos de conjunto, para muito dos idílios, e cortes bruscos e movimentos vertiginosos de *steadicam*, para muito da ação.

Essa segunda família são os párias – índios, peregrinos e um cão – seguindo, como ele, para um refúgio ou éden (simbolicamente) na paisagem do Texas. Isso se dá numa profusão de situações que entremeiam essa ação a um distanciamento poético com que os lugares moldam os afetos entre os personagens: numa sequência anterior, Wales e Sarah Lee observam as nuvens e, o modo como ela devaneia, insere essa cadência sob a narrativa como ecos que devem despertar o pistoleiro da sua couraça afetiva. As nuvens não são mostradas, mas ecoam no diálogo.

Quando entra na casa do rancho, a Vovó Sarah o admoesta sobre o cuspe. É preciso retomar modos de convivência.

O encontro com esse éden é marcado pela primavera e a trilha como situações de promessa para os fugitivos. Ao longo do filme, esses entrepostos surgem aqui e ali, numa deriva de paisagens e fugas, confrontos e distanciamentos. Mas para o pistoleiro, essas novas promessas de afeto e recomeço se revestem da memória de sua família morta.

Sob a mesma paisagem do rancho, os fantasmas da guerra

surgem em *flashbacks* a assombrá-lo.⁵

As tomadas de conjunto de Wales, em planos fixos, são lentas e deixam a paisagem respirando na sequência, por entre um silêncio que vai sendo quebrado pelos movimentos dos afazeres da ‘família’ na limpeza do rancho. Os espaços acentuam a melancolia e afastamento do personagem, em contraste com o movimento vívido e sonoro de sua nova família. Como se não houvesse lugar para ele nesse éden. O estabelecimento dos planos iniciais, na sequência, possui quase os mesmos enquadramentos das cenas após o enterro da mulher e do filho (ao início do filme), que também o distanciam melancolicamente na paisagem.

As modulações com a paisagem e os afazeres – em que até o cão participa – deflagram as lembranças com os sons em cadência com as tomadas.

Rápidos cortes com as lembranças da aragem (sob o idílio familiar), do filho e da mulher violentados e da casa incendiada, operam com os *reaction shots* e *closes* em aproximação de Wales (Fotogramas 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 e 20). A trilha acompanhada das lembranças se sucede vertiginosamente como as imagens, como nós por entre a luz cálida, os silêncios e os sons de trabalho dos espaços de refúgio.

À breve promessa de felicidade com a aparição de Laura Lee, como uma donzela primaveril num vestido branco e simbólico de inocência, segue-se um movimento de corda com a trilha incidente de encantamento e desejo nas reações de Wales. Mas se apaga em seguida com seu desconsolo, com uma inflexão mórbida das cordas.

O recurso narrativo e simbólico também aparece em *Firefox: Raposa de Fogo* (Firefox, EUA, 1982), com os *flashbacks* se inserindo depois da abertura, em que um piloto atormentado pela Guerra do Vietnã corre de um helicóptero militar sob a paisagem de refúgio do Alasca.

As sequências seguintes trarão novamente a incapacidade de participação de Wales, para que o confronto com o chefe indígena Ten Bears possa estabelecer sua presença sob essa paisagem. Somente a partir desses confrontos – o final com Terryl e Fletcher – as lembranças podem ser revividas e superadas.

⁵ Esse movimento aparece novamente, quando Wales e Laura Lee se amam – sob a voz em *off* do filho morto – e, ao final, quando ele mata o chefe dos *red legs*, Terril, retornando a mesma montagem em planos alternados com os *flashbacks*.

The long shots of Wales, in fixed camera, are lent and leave the landscape breathing in the sequence, across a silence that will be breaking by the household duties of the ‘family’ in cleaned the ranch. The spaces marked the melancholy and distances of the character, by contrast with the vivid and soundly movement of his new family. As if there was not a place for him among this Eden. The established of initial shots, in the sequence, have almost the same framing of the scenes after the burial of his wife and son (at the beginning), that also departed him melancholically in the landscape.

The modulations with the landscape and the duties – even the dog participates – trigger memories with the sounds in cadence with the shots.

Quick cuts with the memories of the plowing (under the familiar idyll), of the son and woman violated and of the burned house, operating with the reaction shots and detail closes from Wales (Frames 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 and 20). The soundtrack accompanied of the memories moving forward escalating with the images, like stains among the warm light, the silences and the work sounds of the refuge spaces.

To the brief promise of happiness with the apparition of Laura Lee, like springtime maiden in a white dress and symbolic of innocence, following a movement by chord with the soundtrack incidental by enchantment and desire in the Wales’ reactions. But therefore is erased with his despair and a morbid inflection of the chords.

The narrative and symbolical resource also appears in *Firefox* (USA, 1982), with the flashbacks inserted themselves after the overture, in which a pilot tormented by the Vietnam War runs from a military helicopter under a refuge landscape in Alaska.

The following sequences in *Josey Wales* will brought again the incapacity of Wales’ participation, so the confrontation with the Indian chief Ten Bears make allowed his presence under this landscape. Only from these confrontations – the final with Terril and Fletcher – the memories can be revived and overcame.

Lost landscape and ‘reencountered’ landscape under the affections.

The movement take it from *Pale Rider* arising like a inter act toward the landscape, with the

film returned to a 'mythical' western of an avenger angel and, therefore, operates what I calling 'phantasmagoria'. In this motif the threat are approximating and echoing under the landscape and the memory.

So, the memory triggers the elements that after increasingly the final confrontation.

But the solution lies in 'phantasmatic' effects, with a voice and the landscape and not with the resource to the lodged flashbacks ('realism') of *Josey Wales*.

After the cut of the previous sequence, in which the miner Spider Conway is murdered and his friends ask to the Preacher that defend them against the landlord LaHood and marshal/mercenary Stockburn, a medium plan encounter him cleaning his arm.

The follow plans are alternating of shots and reverse shots with medium plans and some closes; they are framed at some time under the shoulder of the Preacher/gunman, other times over Sarah Wheeler; shots of both the characters in long shots with small displacements of the camera; pan in short travelling in point of view camera of the landscape seen by the door, under the Sarah point of view; after the shutting door, nocturnal long shot in *plongée* of the miners camp. The alternation of plans also allowed the environment depth, or of the characters, blurred in some takes, likewise when Sarah – in movement – approaches by the Preacher. The camera stands fixed in most of the scenes (Frames 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31 and 32).

The diffused luminosity and the tonality dominated by browns and sepias under the oil lamp, in all the sequence, alternating with brief takes of the door in the background in 'white', the landscape in blued tons and the camp (lightning, among blues and blacks) under the nightfall, with the final cut. Dialogues between the Preacher and Sarah, with ambient sound; some insertions of the soundtrack – always in quiet manner, among melancholic (Sarah is closely to the door to leave, in the final middle of the sequence), darkness (under the voice in echo of Stockburn) and melodic (at the final, the Preacher say to Sarah: "*Close the door*").

The main character erupts in the lives of Megan Wheeler, Sarah and Hull Barret like an apparition that initiating the affections. The narrative bring evocations of *Shane*, (dir. de George Stevens, 1953).

Paisagem perdida e paisagem 'recontrada' sob os afetos.

O movimento tomado de *Cavaleiro Solitário*, que retorna ao *western* 'mítico' de um anjo vingador e, portanto, opera o que chamei de 'fantasmagoria', surgindo como entreato por entre a paisagem. Nesse motivo, a ameaça que se aproxima ecoa sob a paisagem e a memória.

A memória deflagra, assim, os elementos que recobrirão, depois, o confronto final.

Mas a solução passa por efeitos 'fantasmáticos', com uma voz e a paisagem e não com o recurso aos *flashbacks* interpostos ('realismo') de *Josey Wales*.

Após o corte da sequência anterior, em que o minerador Spider Conway é assassinado e seus amigos pedem para que o Pregador os defenda do proprietário LaHood e do delegado/mercenário Stockburn, um plano médio o encontra limpando sua arma.

Os planos seguintes são alternâncias de campos e contracampo com planos médios e alguns *closes*; enquadramentos ora sob o ombro do Pregador/pistoleiro, ora sob Sarah Wheeler; tomadas de ambos os personagens em planos de conjunto com pequenos deslocamentos de câmera; panorâmica em curto *travelling* subjetivo da paisagem vista da porta, sob o olhar de Sarah; após o fechar da porta, plano geral noturno em *plongée* do acampamento dos mineradores. As alternâncias de planos também deixam a profundidade do ambiente, ou dos personagens, desfocada em algumas tomadas, bem como quando Sarah – em movimento – se aproxima do pregador. A câmera permanece fixa na maior parte das cenas (Fotogramas 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31 e 32).

A luminosidade difusa e de tons predominantemente marrons e sépias sob o lampião, em toda a sequência, alterna com breves tomadas da porta ao fundo em 'branco', a paisagem em tons azulados e o acampamento (iluminado, entre azuis e pretos) sob o anoitecer, com o corte final. Diálogos entre o Pregador e Sarah, com som ambiente; algumas inserções de trilha – sempre em surdina, entre melancólica (Sarah se aproxima da porta para partir, na metade final da sequência), sombria (sob a voz em eco de Stockburn) e melódica (ao final, o Pregador diz para Sarah: "*Close the door*" / "*Feche a porta*").

O personagem principal irrompe na vida de Megan Wheeler, Sarah e Hull Barret como uma aparição que desencadeia

os afetos. A narrativa traz evocações de *Os Brutos Também Amam* (*Shane*, dir. de George Stevens, 1953). Mas o modo como a ‘fantasmagoria’ de Eastwood opera sob a paisagem e os afetos torna o filme muito diverso de seu antecessor e inspirador.

Se antes, em *Josey Wales*, era uma família que se aderira ao percurso do pistoleiro e ele se enamorava de uma jovem, agora é o estranho que vem reaproximar a família e, ao mesmo tempo, despertar o desejo de duas mulheres. Em ambas, porém, o pistoleiro vem como um auxílio. Novamente, párias, que precisam ser salvos da violência e de desmandos.

A sequência é um entreato para o confronto final e, também, a resolução da tensão afetiva que se estabelece entre o Pregador e Sarah. A cabana é um espaço que tanto permite a preparação para o confronto que está por vir, como entreposto afetivo. O limpar da arma, ao início da sequência nos remete à solução empregada depois em *Os Imperdoáveis*, em que William Munny reencontra a arma e recorda a falecida mulher. A diferença é que nunca temos as recordações do Pregador e, sim, incidências vagas de seu passado sob os outros personagens.

A porta estabelece um entrar e sair simbólicos com a memória e os afetos dos dois personagens: por ela Sarah irrompe e revela seu afeto pelo Pregador, indo e voltando para depois permanecer e amá-lo, assim como a voz do passado (o delegado Stockburn) chama o Pregador para o acerto de contas final.

As montanhas que os circundam dominam quase toda a narrativa ao longo do filme, com a aparição sob a oração da jovem Megan, os confrontos com LaHood e seus capatazes, o confronto final com Stockburn e seus ajudantes e a partida como dissolução luminosa e mística por entre elas. Como o lago que emoldurava a ‘fantasmagoria’ do anjo vingador, em *O Estranho Sem Nome*, dissolvendo-o sob seus espaços.

As paisagens nos *westerns Josey Wales* e *Os Imperdoáveis* são cumulativas e, depois, convergentes: Wales parte da paisagem destruída para uma idílica e de recomeço e Munny parte e retorna à mesma paisagem sob a falecida mulher (ambos surgem e desaparecem nos planos sob o nascer/amanhecer e o pôr do sol); enquanto nessas duas ‘fantasmagorias’ é um motivo circular, sob o qual os personagens entram e saem das paisagens, aparecendo e desaparecendo sob uma luz difusa e mística: nunca sabemos o seu passado e eles não têm raízes, assim como não têm uma paisagem para voltar ou permanecer. Mas eles sempre partem

But the way like the Eastwood’s ‘phantasmagoria’ acting under the landscape and the affections turn the film very different from his predecessor e inspiring.

If previously, in *Josey Wales*, was a family which who adhering to the journey of the gunman and his in love with a young girl, now is the stranger who comes to reaching out the family and, at the same time, awake the desire of the two women. In both, however, the gunman comes like an aid. Again, outcasts that must be save from violence and lawlessness.

The sequence is a enter act to the final standing and also the resolution of the affective tension between the Preacher and Sarah. The cabin is a space that allowed the preparation to the final confront that will be come as much like an affective bond. The cleaning of the weapon, at the beginning of the sequence, send us to the solution used later in *Unforgiven*, in that William Munny reencounters the weapon and remembering his deceased wife. The difference is that never take us the remembrances of the Preacher but vague incidences from his past under the other characters.

The door establishes an symbolic open and exit within the memory and the affections of the two characters: by the door Sarah irrupted and reveals her affection for the Preacher, coming and go to remains later and love him, likewise the voice from the past (marshal Stockburn) calls the Preacher to the final reckoning.

The mountains that surrounding them dominates almost all narrative throughout the film, with the apparition under the young Megan’s prayer, the confrontations against LaHood and his foremen, the final confront against Stockburn and his deputies and finally the departure like a luminous fade out under them. Like the lake that framing the ‘phantasmagoria’ of the avenger angel, in *High Plains Drifter*, dissolving under its spaces.

Landscapes in *westerns Josey Wales* and *Unforgiven* are cumulative and, later, convergent: Wales leaves from the destroyed landscape to a idyllic and flesh start one and Munny leaves and return to the same landscape under the deceased wife (both appearing and disappearing in the shots under the sunrise and the sunset); while in here, in these two ‘phantasmagorias’ is a circular motive, under which the characters enters and leaving of the landscapes, appearing and disappearing under a diffuse and

mystic light: we never know their past and they have no roots, as well they haven't a landscape to turn back and stay. But they always depart under the same landscape in which they appearing.

The remembering, in the previous refuge, is brimming of harsh flashbacks under the soundtrack and the images, while here are modulated in a phantasmagorical approaching, under the voice – 'Preecheerrr...' – which echoing toward the mountains:

Sarah: "Who is that?"

Preacher: "Voice of the past."

Like *High Plains Drifter*, a pass that is only suggested – the backs brimming of ancient injuries of the Preacher. The family that he reconnected and defends is who stayed in the landscape, even so under the memory of him, printed in their lives.

In a large frontal pan takes we found William Munny under the same landscape that open and shut the film *Unforgiven*: first burying his wife and later 'praying' under her grave, with a small house and a tree that arise and disappear under the sunset, while guitar chords punctuates the information which must allowed to guide us through his travel or his return.

Travel that became a progressive internalization of the memory under the same conditions that showing in the narrative. The face disfigurement of a prostitute (Delilah Fitzgerald) in *Big Whiskey* by a cowboy and the revenge that follows to this act bring to the town the characters. Most of the time passing by to a overarching of the memories of those which live in it or came to it, under the events of character's nowadays. Therefore the coward and opportunist biographer that jumps situation to another situation and search for a convenient inventory of the time watched or lived by other people, the myopic young that needs to 'remember' "that kill more than five men", the sheriff that is building a house and are witness of blood killers. Together, there is an obsessive apparition of eschatology elements that obeys in one hand even to a desacralization of the western genre (the hogs, the murder of a cowboy shitting) much as 'veracity'. In sense that the death that are inflicted to others and the choices before passing under banalities, by a common sense that seems to accompany the movie.

sob a mesma paisagem em que apareceram.

A lembrança, no refúgio anterior, é eivada de *flashbacks* ríspidos sobre trilha e imagens, enquanto aqui se modula numa aproximação fantasmagórica, sob a voz – 'Preecheerrr...'/ 'Pregado ooorr...' – que ecoa pelas montanhas:

Sarah: "Who is that?"/ "Quem é esse?"

Pregador: "Voice of the past."/ "Uma voz do passado."

Como em *O Estranho Sem Nome*, um passado que fica apenas sugerido – as costas eivadas de antigos ferimentos do Pregador. A família que ele reaproxima e defende é que permanece na paisagem, ainda que sobre a sua lembrança, impressa em suas vidas.

Em amplas tomadas de panorâmica frontais encontramos William Munny sob a mesma paisagem que abre e fecha o filme *Os Imperdoáveis*: primeiro enterrando sua esposa e depois 'rezando' sob seu túmulo, com uma pequena casa e uma árvore que surgem e desaparecem sob o crepúsculo, enquanto acordes de violão pontuam as informações que devem nos guiar através de sua viagem ou de seu retorno.

Viagem essa que se torna uma interiorização progressiva da memória sob as condições que se apresentam na narrativa. O desfiguramento do rosto de uma prostituta (Delilah Fitzgerald) em *Big Whiskey* por um vaqueiro e a vingança, que se segue a esse ato, traz para a cidade os personagens. Passando-se, muitas vezes, a um perpassar das lembranças daqueles que nela vivem ou para ela acorrem, sob os eventos de seu presente. Assim, o biógrafo covarde e oportunista que salta de uma situação para a outra e busca um inventário conveniente do tempo presenciado ou vivido por outros, o jovem míope que precisa 'lembrar' "que já matou mais de cinco homens", o xerife que está construindo uma casa e que é testemunha viva de sanguinários matadores. Conjuntamente, há uma obsessiva aparição de elementos escatológicos, que obedecem tanto a uma dessacralização do gênero (os porcos, o assassinato de um vaqueiro defecando) quanto a uma 'veracidade'. No sentido de que a morte que se infringe a outros e as escolhas que a antecedem passam por trivialidades, por um senso de vida comum que parece acompanhar o filme.

Os caçadores de recompensa que perseguiram Josey Wales são agora os personagens que, à primeira vista, seriam os 'mo-

cinhos'; também há os párias, que se em *Wales* eram o índio, a mulher ou o renegado, encontram-se aqui em outros matizes nas prostitutas, bandidos regenerados ou na presença de um companheiro negro, caçador de recompensas. As estruturas míticas de *o Estranho Sem Nome* e de *Cavaleiro Solitário* cedem lugar a essa dessacralização, mas ao final, o arcanjo vingador retorna sob a chuva, entremeadado à violência e a redenção.

Em *Os Imperdoáveis*, a sequência escolhida é cadenciada por entre outras quatro sequências, em que a memória surge sob o mesmo 'realismo' de *Josey Wales*. É como se os quatro *westerns* compusessem uma alternância entre duas 'fantasmagorias' e duas viagens. Como em *Josey Wales*, as recordações funcionam como um *leitmotiv* para o pistoleiro. A 'fantasmagoria' é indireta, pelo estado febril e evocações míticas – o rio nos remete à travessia dos mortos (Lete, o Barqueiro, entre outros) e o Anjo da Morte está recoberto de referências literárias e míticas, entre várias outras que também se poderia elencar.

As sequências ocorrem após o espancamento de William Munny pelo xerife Wild Bill e sua fuga com Ned Logan e Schofield Kid da cidade de Big Whiskey, sempre com cortes secos por entre as sequências.

O corte inicial se dá com uma breve tomada noturna em conjunto de uma casa, sob a chuva, assim que eles saem a cavalo do plano, com som agudo de um trovão (Fotograma 33).

Após o corte, encontramos Ned costurando os ferimentos de Munny, enquanto Kid segura uma vela (Fotograma 34). Kid acredita que Munny não teve chances de se defender porque sua arma deve ter travado com a chuva. Novamente, os ambientes internos e noturnos estão sob um registro fotográfico de marrons e sépias predominantes.

À tomada noturna, sucede-se novo corte seco em *raccord* com eclipse de tempo, com tomada de panorâmica fechada da cabana e da paisagem em *plongée*, pela manhã, com sons de pássaros sob o vento (Fotograma 35). A cabana sob a paisagem, como várias tomadas paisagísticas ao longo do filme, são inserções poéticas sob as localizações narrativas, como ocorria em *Josey Wales*.

Novo corte e Kid observa que Munny não parece nada bem, com rápido *travelling* da esquerda para a direita, revelando os outros personagens. Ned e Kid acabaram de transar com as prostitutas Alice e Silky, como pagamento adiantado pelo serviço

The bounty hunters that chasing Josey Wales are now the characters that, at first sight, will be the 'good guys'; so the outcasts, if they are in *Josey Wales* the Indian, the woman or the renegade, all them are founded here in other nuances in these prostitutes and regenerated criminals or even in the presence of a black fellow, that are bounty hunter too. The mythic structures of *High Plains Drifter* and of *Pale Rider* give way to this desacralization, but in the end, the avenger archangel returns under the rain, between the violence and the redemption.

In *Unforgiven*, the chose sequence it's cadenced among other four sequences, in that arise under the same 'realism' of *Josey Wales*. It's like the four westerns compounded an alternation between two 'phantasmagorias' and two travels. Like in *Josey Wales*, the remembering worked like a *leitmotiv* to the gunman. The 'phantasmagoria' is indirect, by the fever state and the mystic evocations – the river send us to the crossing of the dead (Lete, the Boatman, among others) and the Angel of Death are covered of literary references, among several others that will be elected too.

The sequences occur after the beaten of William Munny by sheriff Wild Bill and the escape of Munny with Ned Logan and Schofield Kid from the city of Big Whiskey, always with rough cuts between the sequences.

The initial cut happens with a brief nocturne full shot of a house, under the rain, when they leave the plan by horseback, with a crackling sound of a thunder (Frame 33).

After the cut, we found Ned sewing the Munny's wounds, while Kid keeps a candle (Frame 34). Kid believes that Munny don't give any chance by defend himself because his gun must had stopped with the rain. Again, the internal and nocturnal environments are under a photographic record of prevailing browns and sepias.

To the nocturnal take followed a new rough cut in *raccord* with time ellipse, with a pan of the cabin and the landscape in *plongée* shot, by morning, with sound of birds under the wind (Frame 35). The cabin under the landscape, like many landscaping takes throughout the film, is poetical insertions under the narrative locations, likewise in *Josey Wales*.

New cut and Kid note that Munny seems not well, with quick travelling shot from left to right, revealing the other characters. Ned and Kid just

have sex with the prostitutes Alice and Silky, as an advanced payment for the service of the cowboys' execution (that they haven't realized yet). When the whores are just to leaving, Ned ask for medicine and goods to more three days and Kid now is annoyed with the Munny's groans, saying that he is quite simply a ruined hog farmer (Frames 36 and 37). The frameworks are always shut in medium and full shots, from inner cabin to it externals, with the field and the mountains in second plan. The choreographic ballet of the characters in the shots obeys to the frameworks with the open film/cabin door (diagonals and verticals) and the landscape, with few and exact camera movements when they stand up, bent down or move away. When Ned return to see if Munny is all right, the junction *raccord* reveals Munny lie down so for the Ned enter in the plan, framed briefly through his knees. External cut with Kid, saying to the whores that they will murder the cowboys – the framework is shut in medium shot, with Kid to the very left, cutting later in close up to the drawings of the wanted cowboys, with final cut in the Quick Mike one (Frame 38).

The cut bring Ned and Kid in semi full shot in depth of field take, shot in *plongée*, from the shoulder of the second one. Ned turns and listen Munny whispering: "*Claudia*." (Frame 39).

The dialogue lines played the memory and fever motives like gloomy evocations, with the incident soundtrack, very softly, describing these movements in a *crescendo*. Munny doting by fever and ask to Ned that not sad anything to his kids about the bad things that he done (Frame 40 and 41):

Munny: "*I've seen him, Ned.*"
 "I've seen the Angel of Death."
 "I seen the river, Ned."
 "He's got snake eyes."
 Ned: "*Who's got snake eyes?*"
 Munny: "*The Angel of Death. (...).*"

The memory of the deceased wife mixed up with the mythic images of the river and the Angel of Death, in which the description provide this mystic eschatology referred before, with the warms in the face of the wife: the 'phantasmagoria' occurs in the reality by the evocations and the dialogues, support of soundtrack and takes of the

(que ainda não realizaram) de execução dos vaqueiros. Quando elas vão partir, Ned pede-lhes provisões e medicamentos para mais três dias e Kid agora se aborrece com os gemidos de Munny, dizendo que ele não passa de um criador de porcos arruinado (Fotogramas 36 e 37). Os enquadramentos são sempre fechados em planos médios e de conjunto, do interior da cabana para fora, com o campo e as montanhas em segundo plano. O balé coreográfico dos personagens nos planos obedece aos enquadramentos com a abertura/porta da cabana (diagonais e verticais) e a paisagem, com poucos e precisos movimentos de câmera quando eles se levantam, se abaixam ou se afastam. Quando Ned retorna para ver se Munny está bem, o *raccord* de ligação revela Munny deitado para que Ned entre no plano, enquadrado a partir dos joelhos, brevemente. Corte de externa com Kid, dizendo às prostitutas que eles vão matar os vaqueiros – o enquadramento é fechado em plano médio com Kid à extrema esquerda, cortando depois em *close* para os desenhos dos vaqueiros, com corte final no de Quick Mike (Fotograma 38).

O corte traz Ned e Kid em plano de semiconjunto em profundidade de campo sob *plongée*, a partir do ombro do segundo. Ned se vira e ouve Munny murmurar: "*Claudia*." (Fotograma 39).

Os diálogos desempenham os motivos da memória e da febre como evocações soturnas, com a trilha incidente, em surdina, descrevendo esses movimentos num *crescendo*. Munny delira de febre e pede a Ned que não conte nunca a seus filhos as coisas ruins que fez (Fotogramas 40 e 41):

Munny: "*I've seen him, Ned.*" / "*Eu vi ele, Ned.*"
 "I've seen the Angel of Death." / "*Eu vi o Anjo da Morte.*"
 "I seen the river, Ned." / "*Eu vi o rio, Ned.*"
 "He's got snake eyes." / "*Ele tem olhos de cobra.*"

Ned: "*Who's got snake eyes?*" / "*Quem tem olhos de cobra, Will?*"

Munny: "*The Angel of Death. (...).*" / "*O Anjo da Morte. (...).*"

A memória da falecida esposa se mistura às imagens

míticas do rio e do Anjo da Morte, em que a descrição com os vermes em seu rosto proveem essa escatologia mística referida anteriormente: a ‘fantasmagoria’ se dá no real pelas evocações dos diálogos, acompanhamento de trilha e tomadas do ambiente noturno.

Ned e Kid aguardam o destino de Munny e, novamente, o jovem se vangloria de como irá matar os vaqueiros, sob o olhar irônico de Ned.

O novo corte/elipse mostra a mesma paisagem com a cabana em ângulo inverso, mas agora sob a neve, em *contre-plongée* e com dois cavalos pastando (Fotograma 42).

Ao idílio da paisagem o corte contrapõe a prostituta Delilah cuidando de Munny, que sobreviveu a febre e pergunta se ela é um anjo. Os motivos fantasmáticos retornam sob essa fala (Fotograma 43).

Os diálogos prosseguem em campos e contracampos que alternam com o rosto de Delilah na penumbra em *contre-plongée*, com a luminosidade externa por trás e em *plongée* sob o de Munny, que é mostrado sob os tons mais frios do interior da cabana. As cicatrizes os aproximam afetivamente, enquanto Ned e Kid estão ausentes.

O corte seguinte os coloca na paisagem, com tomada de profundidade de campo que emoldura os personagens, na extrema direita com a parede, sob as diagonais das vigas e uma vertical que divide o plano. Delilah atravessa o plano e se junta a ele, quando as tomadas alternam com planos médios em campo e contracampo e de conjunto com ambos os personagens. A paisagem aparece ao fundo nas tomadas de Munny e, em alguns momentos, Delilah fica novamente contra a luz, como uma aparição que parece evocar a falecida esposa de Munny (Fotogramas 44, 45 e 46).

Munny observa que normalmente não repararia numa paisagem assim. O recurso evoca Laura Lee falando das nuvens em *Josey Wales*, pois a paisagem também não é mostrada diretamente durante o diálogo. Munny se desculpa por recusar Delilah, porque sua mulher o ‘aguarda’ com os filhos no Kansas, quando ela menciona os ‘adiantamentos’ (pagamentos com sexo, antes da recompensa em dinheiro).

A geografia é novamente simbólica, mas agora o pistoleiro faz o sentido inverso: parte do Kansas para o Wyoming, enquanto Josey Wales saía do Missouri para o Kansas. Mas em ambos,

nocturnal environment.

Ned and Kid waiting the fate of Munny and, again, the young one boasts how he will kill the cowboys, under the ironic look of Ned.

The new cut/ellipse shows the same landscape with the cabin in reverse angle, but now under the snow in *contre-plongée* shot and with two horses grazing (Frame 42).

To the landscape idyllic the cut opposing the prostitute Delilah taking care of Munny, who survived to the fever and ask if she is an angel. The phantasmatic motives return under this line (Frame 43).

Dialogues continued in shot and reverse shots which alternate the Delilah’s face in twilight in *contre-plongée* shot with the external luminosity behind and in *plongée* shot under Munny’s face, which is showed under the cooler tones of the cabin interior. The scares closer they affectionately, while Ned and Kid are absent.

The following cut put them in the landscape, with a depth of field take that framing the characters, in the far right with the wall, under the diagonals of the beams and a vertical that divides the plan shot. Delilah cross the plan shot and joins to him, when the takes alternating with medium shots in shot and reverse shot in full shot with both characters. The landscape appearing in the background in the take shots of Munny and, in some moments, Delilah stays again in backlit, like an apparition that seems evocates the Munny’s deceased wife (Frames 44, 45 and 46).

Munny notices that normally don’t pay attention in the landscape like these. The resource evokes Laura Lee talking to the clouds in *Josey Wales*, since the landscape also is don’t showed during the dialogue. Munny apologizes for refusing Delilah, because your wife ‘waiting’ with his sons for him in Kansas, when she mention the ‘advances’ (payments with sex, before the reward in cash).

The geography is symbolic again, but now the gunman makes the opposite direction: leave from Kansas to the Wyoming, while Josey Wales get out from Missouri to the Kansas. But in both films, they defend the pilgrims and the outcasts, however in here the plot confusing the gunman in the middle of the other choices’ characters.

The idyll remains under this encounter between the prostitute and the ex-gunman like a humanization form.

To the beating that takes form Wild Bill, Munny confronts himself with the past through the fever and reaffirm your devotion to the wife.

But the idyll will disappear at each moment that the narrative brings his violent past. To the initial crime in Wyoming, he leaves and confront his past, under the memory of the other characters, with the thunders and the rains throughout the film leading to the final storm.

All the narrative in *Unforgiven* lies between three main landscapes: the small farm of Munny, the mountains and the city of Big Whiskey. There idylls among them, that take places like cut-out of the landscapes, which the plot and the characters crossing to.

A drift of landscapes that confronts the past, like the others Eastwood's western.

Throughout the four westerns, the landscapes providing the motives o apparitions or of the memory of the gunmen, under the travel and confront (both mythical or 'realists'), in which the symbolologies are covered of efficient movements of the montages and soundtracks. The symbolic structuring directly lies under a technical and poetical movement, choreographed between the spaces and times.

These structures sends the characters to the spaces, in them carrying all the power of the narratives, in which the soundtrack and the dialogues, or contemplative shots, can inserts unfolding in the plots, or even so distancing its. The internal or external times are marked by these spaces and in them inscribed the narratives.

But their intervals remains filled of phantoms to the spectator, like ambiguities that expands and contracts these westerns: leaving the gunmen's identity of 'phantasmagorical' westerns like an unknown question, while the gunmen of the 'travels' westerns disappearing even we still don't know for sure to where they came.

The drift movement of characters and landscapes, in Eastwood's westerns, is a way of approaching and not of the loss.

defende os peregrinos e párias, embora aqui a trama confunda o pistoleiro em meio às escolhas dos outros personagens.

O idílio permanece sob esse encontro entre a prostituta e o ex-pistoleiro como uma forma de humanização.

À surra que leva de Wild Bill, Munny se confronta com o passado através da febre e reafirma sua devoção à esposa.

Mas o idílio desaparecerá a cada momento que a narrativa trazer seu passado violento. Ao crime inicial no Wyoming, ele parte e confronta seu passado, sob a memória dos outros personagens, com os trovões e as chuvas ao longo do filme conduzindo à tempestade final.

Toda a narrativa de *Os Imperdoáveis* situa-se por entre três paisagens principais: a do sítio de Munny, as montanhas e a cidade de Big Whiskey. Por entre elas, há idílios que se dão como recortes das paisagens que a trama e/ou os personagens as atravessam.

Uma deriva de paisagens que confronta o passado, como nos outros *westerns* de Eastwood.

Ao longo dos quatro *westerns*, as paisagens proveem os motivos de aparições ou da memória dos pistoleiros, sob a viagem e o confronto (quer míticas ou 'realistas'), em que as simbologias estão revestidas dos movimentos eficientes das montagens e das trilhas. A estruturação simbólica repousa diretamente num movimento técnico e poético, coreografado entre os espaços e os personagens.

Essas estruturas remetem os personagens aos espaços, neles carregando toda a força das narrativas, em que a trilha e os diálogos, ou tomadas contemplativas, podem inserir os desdobramentos das tramas, ou mesmo distanciá-los. Os tempos internos ou externos estão marcados por esses espaços e neles inscrevem as narrativas.

Mas seus intervalos permanecem prenhes de fantasmas para o espectador, ambiguidades que expandem e contraem esses *westerns*: deixando a identidade dos pistoleiros dos *westerns* 'fantasmagóricos' como uma incógnita, enquanto a dos pistoleiros dos *westerns* das 'viagens' desaparecem sem que saibamos ao certo para onde foram.

O movimento de deriva dos personagens e paisagens, nos *westerns* de Eastwood, é um modo de aproximação e não de perda.

Fotogramas de “*O Estranho sem Nome*”



Fotograma 1



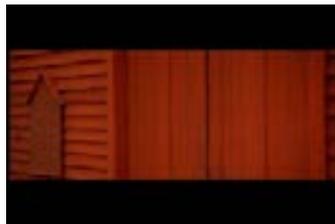
Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6

Fotogramas de “Josey Wales: o fora-da-lei”



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 10



Fotograma 11



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20

Fotogramas de “*O Cavaleiro Solitário*”



Fotograma 21



Fotograma 22



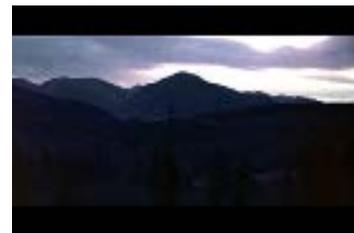
Fotograma 23



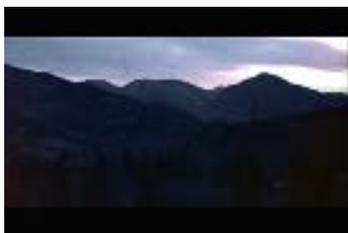
Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27



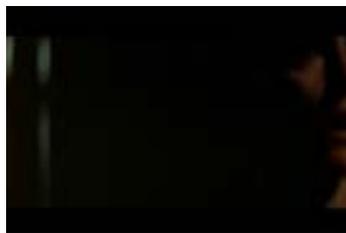
Fotograma 28



Fotograma 29



Fotograma 30



Fotograma 31



Fotograma 32

Fotogramas de “Os Imperdoáveis”



Fotogramas 33



Fotogramas 34



Fotogramas 35



Fotograma 36



Fotograma 37



Fotograma 38



Fotograma 39



Fotograma 40



Fotograma 41



Fotograma 42



Fotograma 43



Fotograma 44



Fotograma 45



Fotograma 46