

NOTAS SOBRE A PAISAGEM, O ESPAÇO FÍLMICO E A MELANCOLIA ¹

NOTES ABOUT LANDSCAPE, FILMIC SPACE AND MELANCHOLY

Ângela Freire Prysthon ²
Cesar de Siqueira Castanha³
Larissa Veloso Assunção⁴

Resumo: *Este artigo reúne algumas pontuações, conceitos e caminhos metodológicos sobre o papel da paisagem na cultura audiovisual, com o intuito de estabelecer um panorama dos modos de articulação dos espaços a partir de imagens, sobretudo das imagens cinematográficas, tentando dar conta das bases e desenvolvimentos do nosso grupo de pesquisa nos últimos anos. Partindo de discussões mais amplas (de caráter teórico e metodológico) para chegar a uma discussão mais pontual sobre espaço cênico e encenação e por fim a uma análise mais fechada sobre a melancolia espacial no filme “Inferninho” (2018).*

Palavras-Chave: *Paisagem. Cinema. Melancolia. Espaço fílmico. Cinema brasileiro. Teorias da imagem.*

Abstract: *This article concerns some notes, concepts and methodological paths on the role of landscape in audio visual culture, in order to establish an overview of the ways in which spaces are articulated from images, especially cinematographic images, trying to account for the bases and developments of the our research group in recent years. Starting from broader discussions (of theoretical and methodological aspect) to arrive at a more punctual discussion about scenic space and mise en scène and finally to a more closed analysis on the spatial melancholy of the staging in the film “Inferninho” (2018).*

Keywords: *Landscape. Cinema. Melancholy. Filmic space. Brazilian film. Image theories.*

1. Bases de um debate

Refletir sobre o espaço e a paisagem no cinema envolve não somente uma concepção representacional - ou seja, de um espaço real no mundo que seria mimeticamente apresentado na imagem fílmica - mas pensar também as tensões que são colocadas pela

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho COMUNICAÇÃO, ARTE E TECNOLOGIAS DA IMAGEM do XXIX Encontro Anual da Compós, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande - MS, 23 a 25 de junho de 2020

² Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE. Doutora em Teoria Crítica pela Universidade de Nottingham. prysthon@gmail.com

³ Professor substituto do Departamento de Comunicação Social da UFS. Doutorando em Comunicação pelo PPGCOM da UFPE. cesars.castanha@gmail.com

⁴ Mestranda em Comunicação pelo PPGCOM da UFPE. larissaveloso2013@gmail.com

imagem sobre essa expectativa de representação. Imaginar no que isso tem de potência estética e política. Fabricar espaços possíveis, paisagens outras. Os espaços reais são reimaginados, rearticulados no cinema, bem como as imagens fílmicas modificam e influenciam nossa própria vivência nesses espaços.

Tal entendimento da constante relação entre as imagens que temos do mundo e aquelas todas de uma certa cultura audiovisual - e aqui não apenas o cinema, mas também a pintura e a fotografia - nos leva a pensar a paisagem como instância essencial no estudo dessas artes e das implicações que estas operam na vivência cotidiana nas paisagens, cidades e espaços “reais”. Assim, este artigo se propõe como um panorama conceitual mais amplo, abarcando obras e exemplos fílmicos e pictóricos de diversos períodos e lugares. Esse caráter mais abrangente de análise pede por uma organização de texto menos rígida e, ao invés disso, torna-se bem-vindo uma espécie de flânerie pelos diferentes modos possíveis pelas quais a paisagem e o espaço operam imaginações - estéticas, políticas, afetivas - na cultura audiovisual. Como nos fala Denilson Lopes (2012), em *No coração do mundo: Paisagens transculturais*, é a partir das imagens que “insistiram em ficar um pouco mais” que algo parece sempre estar em vias de insurgir. Seja uma frase, um breve caminho, ou toda uma cartografia. Imagens que nunca cessam de nos inquietar, de nos instigar a pensar o mundo a partir delas e de pensá-la, elas próprias, como também construtoras de mundos.

A partir de uma série de fragmentos, notas e lampejos sobre essas questões, portanto, este artigo tem por objetivo investigar alguns modos de articulação da paisagem na cultura visual, sobretudo no cinema, tentando dar conta de parte das pesquisas realizadas pelo grupo Imagens contemporâneas, do PPGCOM-UFPE. A partir de um conjunto de obras de variadas origens, buscamos explorar mais atentamente as relações entre as noções de espaço e paisagem e os espaços filmados, fotografados e representados. Discutimos como tais relações estão obviamente permeadas por nuances que têm tanto a ver com a própria pluralidade do conceito de paisagem (que fica ainda mais evidente quando nos confrontamos com as derivações do termo em inglês: *landscape*, *cityscape*, *townscape*, *soundscape*, etc), como pela centralidade da mesma na composição de atmosferas e *moods* fílmicos, na construção de texturas.

Esse mergulho ao longo de anos na articulação entre cinema e espaço nos conduziu a novas bifurcações nesse mesmo território conceitual e temático. Pois, já não nos parece

suficiente o escopo do cinema e ainda menos a restrição a filmes do século XXI. Tornou-se necessário ampliar a gama tanto de objetos (filmes ainda, mas a relação destes com a história do cinema, com a fotografia, com as artes visuais de modo mais geral, com a história da paisagem nas artes), como de enfoques conceituais possíveis.

Portanto, o grupo tem se ancorado na abertura vislumbrada pelos estudos de Cultura Visual e pela Intermidialidade. Ou seja, a investigação sobre a paisagem no cinema foi derivando enfaticamente para uma perspectiva intervisual e intermediática, permeada pela exibição e interação simultânea de uma grande variedade de modos de visualidade. Por exemplo, ao estudar o filme *Jauja* (2014)⁵, de Lisandro Alonso, tornou-se imperativo buscar conexões não apenas com a obra anterior de Alonso, ou com a tradição do western no cinema mundial, mas também com a produção iconográfica relacionada com a chamada “Conquista do Deserto” na Argentina do século XIX ou mesmo as ilustrações produzidas na *Viagem do Beagle* de Darwin.

Assim, os corpora das pesquisas do grupo são deliberadamente amplos, formados por filmes, fotografias, instalações e produtos da cultura visual contemporânea marcados por uma intensa relação com o espaço e com a construção de um olhar paisagístico. Analisar as transformações da paisagem a partir da cultura visual contemporânea e como a cultura visual interfere nos espaços, no mundo e nas maneiras de compreendê-lo abre, pois, uma gama variada de perspectivas e sugere um rico corpus não apenas um conjunto de filmes, fotografias e obras específicos, mas sobretudo de tópicos e hipóteses de pesquisa. Como, por exemplo, a concepção de um espaço fílmico que é dotado de materialidade. Nesse sentido, as pesquisas concebem o cinema, a pintura e a fotografia como operando uma espécie de *visualidade háptica*, conceito de Laura Marks (2000), um aspecto sensorial no contato com essas imagens. Ao invés de um ocularcentrismo, marcando um ponto de vista distanciado daquele que vê, haveria toda uma sensibilidade estética mais ampla posta em jogo. Das imagens fílmicas, seríamos não apenas espectadores distanciados, mas espécie de habitantes mesmo, percorrendo-as como caminho - e aqui a vinculação que Giuliana Bruno (2018) faz entre cinema e arquitetura.

O ponto de partida de quase todas as pesquisas vinculadas ao projeto guarda-chuva do grupo (**Recortes do mundo. O papel da paisagem na cultura visual contemporânea**),

⁵ “Paisagens sonhadas: imaginação geográfica e deriva melancólica em *Jauja*”, <http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/120>.

portanto, tem sido necessariamente a conceituação detalhada e um aprofundamento da discussão sobre a paisagem. Desde a empreendida pela geografia, arquitetura e urbanismo e ecologia, redutos mais tradicionais da discussão da paisagem, até as abordagens mais específicas do campo artístico. Será importante, nesse aspecto, mergulhar mais profundamente na história da paisagem nas artes antes mesmo do conceito emergir, partindo do reconhecimento da existência da “paisagem antes da paisagem”, por exemplo, nos afrescos da Antiguidade Clássica, nos quais podemos intuir uma espécie de proto-paisagem enquanto gênero pictórico (FIG. 1).



FIGURA 1 - Afresco de Pompeia (Museu Arqueológico de Nápoles)

Nessa revisão histórica, um dos pontos relevantes de investigação será o percurso que vai da paisagem como de pano de fundo (como no Renascimento, por exemplo) (FIG. 2 e 3) até a sua consolidação como um gênero autônomo (caso da pintura holandesa do século XVII, a grande matriz para a constituição de uma gramática da paisagem) (FIG. 4), no qual inicialmente se explora uma forte articulação com a ideia da cartografia e dos mapas.



FIGURA 2 - Afresco da Capella Brancacci, Masaccio



FIGURA 3 - Afresco da Capella Brancacci, Masaccio (Detalhe)



FIGURA 4 - Vista do Haarlem (Jacob van Ruisdael); FIGURA 5 - Cemitério do clauto na neve (Caspar David Friedrich).

Um segundo passo para a revisão histórica do conceito de paisagem diz respeito à noção de paisagem na modernidade. A liberdade na pintura do final do século XIX e do século XX levou a paisagem a limites abstratos (FIG. 6). Também é importante investigar e perceber como a evolução da fotografia vai impactar nossas formas de percepção da paisagem, principalmente a partir da conexão entre fotografia e turismo (a indústria de cartões postais de vistas pitorescas, por exemplo), fotografia e arqueologia, fotografia e

mundo natural, etc (FIG. 7) Os primórdios do cinema (a partir dos travelogues e das *phantom rides* do primeiro cinema) também nos forneceram elementos preciosos na sua relação com espaço buscando matizar as diferenças entre espaços naturais e espaços construídos no cinema.



FIGURA 6 - Paysage (Henri Matisse); FIGURA 7 - East Anglia (Peter Henry Emerson).

Esse foco nas artes visuais tem, para além de uma dimensão histórica (história específica do gênero pictórico, história de como esse gênero influencia o cinema e as artes audiovisuais contemporâneas), uma função de estabelecer uma perspectiva intersemiótica, pois, pensar as articulações entre a cultura visual e as paisagens e entre a imagem e os espaços materiais envolve necessariamente um olhar interdisciplinar. Vai-se em direção não apenas à materialidade da paisagem em si, mas às maneiras em como os espaços são imaginados, negociados e problematizados em um mapeamento mais amplo, mais fluido. Efetuar essa leitura pressupõe no grupo, portanto, um referencial teórico que abrigasse percepções mais abrangentes da imagem, além das teorias da imagem mais estabelecidas, uma moldura conceitual que articule simultaneamente as questões referentes às formas visuais com os contextos que as determinam e modificam. Assim, trabalhamos com um referencial e com a articulação deste referencial com objetos que realçam o papel dos espaços na criação de mundos imagéticos e que de certo modo confirmam que a paisagem não é apenas a representação pictórica do espaço, mas que incide diretamente nas formas de percepção e composição do espaço na cultura visual.

2. Perspectivas metodológicas e teóricas

Como já foi indicado no início do artigo, as nossas pesquisas sobre espaços e paisagens no cinema foram ganhando uma amplitude teórica a partir de alguns estudos recentes de Cultura Visual e intermedialidade que acabaram por abrir também para outros objetos para além de filmes. O que acabou por reforçar a importância de uma real articulação entre as disciplinas (como teoria literária, teoria da imagem, teoria do cinema, geografia, sociologia, história, etc) e da própria adesão aos Estudos Culturais como uma espécie de pós-disciplina. Como Roland Barthes enuncia:

Para fazer um trabalho interdisciplinar, não é suficiente tomar um tema e organizar duas ou três ciências em torno dele. O estudo interdisciplinar consiste na criação de um novo objeto, que não pertence a nenhum campo específico (BARTHES apud MIRZOEFF, 1999, p. 4, tradução nossa)⁶.

Além das bases e tradições dos Estudos Culturais e Cultura Visual que vêm sendo moldura teórica das nossas pesquisas há muitos anos, alguns autores e noções foram especialmente instrumentais no delineamento dos subprojetos do grupo. Algumas obras de Agamben foram instrumentais, especialmente aquelas que tematizam a história da arte, a partir de uma perspectiva que articula forma e conteúdo de um modo mais complexo e imbricado (e também aludindo ao “método” warburgiano):

Em 1889, enquanto preparava na Universidade de Estrasburgo sua tese sobre o "Nascimento de Vênus" e sobre a "Primavera", de Botticelli, (Warburg) deu-se conta de qualquer tentativa de compreender a mente de um pintor do Renascimento seria inútil se o problema fosse abordado só de um ponto de vista formal, e durante toda a vida manteve sua "honesto repugnância" pela "história da arte estetizante e pela consideração puramente formal da imagem. Mas essa atitude não nascia nele de uma aproximação puramente erudita e antiquária dos problemas da obra de arte, tampouco de uma indiferença pelos seus aspectos formais: sua obsessiva, quase iconoclasta, atenção à força das imagens prova, se fosse necessário, que ele era até bastante sensível aos "valores formais", e um conceito como o de *Pathosformel*, em que não é possível distinguir entre forma e conteúdo porque designa um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica, é prova suficiente de que seu pensamento não se deixa de modo algum interpretar nos termos de uma oposição tão pouco genuína como a de forma/conteúdo, história dos estilos/história da cultura (AGAMBEN, 2015, 112-113).

Outra referência importante é o trabalho empreendido por Giuliana Bruno quando alude a uma identificação afetiva pelos espaços e paisagens representadas nas artes. Ou seja,

⁶ “In order to do interdisciplinary work, it is not enough to take a ‘subject’ (a theme) and to arrange two or three sciences around it. Interdisciplinary study consists in creating a new object, which belongs to no one”.

a imagem da paisagem (ou mesmo a paisagem sonora) definida também a partir de uma geografia emotiva e de uma sensibilidade háptica. Por exemplo, ao relacionar o paisagismo do século XVII e seu apreço pelo movimento, pelos passeios e pela imaginação, a autora vai se referir a uma “visão tátil”:

O movimento que criou a (e)moção fílmica foi de fato uma percepção sensorial do espaço. O pitoresco contribuiu para uma visão tátil do cenário e do imaginário cartográfico. (...) O que foi desenvolvido no pitoresco não era uma estética da distância, aprendeu-se aí a sentir através da visão (BRUNO, 2007, p. 202, tradução nossa)⁷.

Também de Bruno vem uma preocupação com a materialidade na cultura visual. Em *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality and Media* (2014), a autora investiga a substância das relações entre as superfícies materiais das obras (seja a tela, o filme, a luz), buscando entender como diferentes formas de mediação, memória e transformação da imagem podem aparecer. Outro livro seminal para o grupo tem sido a coletânea *Landscape and Film*, organizada por Martin Lefebvre, sobretudo o texto de abertura do próprio Lefebvre que trata justamente das distinções entre cenário e paisagem no cinema e da força metafórica da palavra paisagem (a multiplicação de usos do termo: paisagens culturais, paisagens emocionais, paisagens sonoras, paisagens urbanas).

Jean-Luc Nancy acessa a paisagem via etimologia, vendo nas declinações dos termos franceses *pays*, *paysan* e *paysage* uma combinação estrutural (um semantema) que definiria modos de apreender e representar o espaço:

A locação, a ocupação e a representação de uma realidade única. Essa realidade não seria outra coisa que o que está indicado na origem latina da palavra *pays* (país): *pacus* ou *pagus*, o cantão, ou seja, novamente – e dessa vez em conformidade com a própria palavra cantão – um “canto”, uma “esquina” de terra (NANCY, 2005, p. 51, tradução nossa)⁸.

John Stilgoe também menciona essa noção do “canto”, do pedaço, definido por uma condição compacta e por uma transformação do mundo natural. Uma certa “domesticação” do espaço, uma humanização da natureza. Ambos os autores fazem referência à centralidade que a pintura holandesa do século XXVII teve na disseminação do termo e da própria ideia

⁷ “The movement that created filmic (e)motion was an actual ‘sensing’ of space. The picturesque contributed a tactile vision to this scenery and to cartographic imagery (...) What was fleshed out in the picturesque was not an aesthetics of distance; one was rather taught to feel through sight.”

⁸ “The location, occupation, and representation of a single reality. This reality would be nothing other than what is indicated by the Latin origin of the word *pays*: *pacus* or *pagus*, the canton, that is, again - and this time in conformity with the word canton itself - a ‘corner’ of land”.

de paisagem, com Stilgoe aludindo inclusive ao modo como o termo (*Landschaft*, *landskip* e, finalmente, *landscape*) foi sendo apropriado pela língua inglesa:

Landschaft (ou landskap ou landschap) fazia muito sentido para os alemães, dinamarqueses e holandeses acostumados aos espaços compactos e discretos, mas os mercadores e capitães do mar do século XVII enamorados com a pintura holandesa de cenários naturais levaram para casa o som da palavra. Assim, landschap entrou no inglês primeiro como landskip, e se referia inicialmente apenas aos quadros importados da Holanda. Muito rapidamente, contudo, começou a ser usada de outros modos. Logo passou a definir qualquer vista natural ou rural que se aproximava daquelas pintadas pelos holandeses, mas lá pela metade do século XVIII significava os jardins ornamentais das grandes propriedades campestres. Jardineiros, remodelando campos e bosques de acordo com os padrões pitorescos, transformaram o termo num verbo, e artistas começaram a usar como um sinônimo de retratar (STILGOE, 1980, p. 3, tradução nossa)⁹.

Uma contribuição teórica significativa para várias dimensões dos projetos do grupo é o livro *Melancholy and the Landscape*, de Jacky Bowring, precisamente por ampliar e esmiuçar os elos entre o conceito de melancolia e as figurações da paisagem em diversos momentos da história do paisagismo propriamente dito (como um ramo da arquitetura e do urbanismo), como na história da arte.

Para além da delimitação mais sistemática e talvez óbvia das relações entre espaço, paisagens e imagem, interessa-nos também encontrar mesmo em objetos mais distantes da tradição paisagística elementos para dar continuidade a uma investigação sobre o que define a topofilia na imagem – um problema conceitual central na nossa proposta de pesquisa anterior. Continuamos a pensar a topofilia não apenas como uma síndrome ou um excesso, mas como um amor pelo lugar que se manifesta de formas e intensidades variadas, um laço afetivo entre pessoas e espaços que revelam elos entre o ambiente e modos de ver e conceber o mundo (TUAN, 1990). Trabalhamos nos nossos projetos algumas manifestações específicas e diversas dessa topofilia na cultura visual, desde a pintura e fotografia, passando pelos artistas modernos que redefiniram o papel das imagens de paisagens para chegar ao fulcro mesmo do projeto que são evidentemente as figurações mais contemporâneas do espaço, tendo por objetivo a composição uma genealogia dos modos de funcionamento das paisagens na cultura visual contemporânea, onde estará implicada a busca pela compreensão

⁹ “Landschaft (or landskap or landschap) made perfect sense to Germans, Danes, and Dutchmen accustomed to compact, discrete space, but seventeenth century English merchants and sea captains smitten with Dutch scenery painting took home only its sound. Thus, landschap entered the English language as landskip, and referred at first only to the pictures imported from Holland. Very quickly, though, it was used in new ways. Soon it defined any natural or rural view that approximated those painted by the Dutch, but by mid-eighteenth century signified the ornamental gardens of great country estates. Gardeners, reshaping fields and woods according to picturesque standards, made it a verb, and artists made it a synonym for depict.”

das várias camadas de sentido de uma imagem de paisagem, desde escolhas composicionais, de enquadramentos audiovisuais, de superfícies materiais a questões geopolíticas, a miradas colonialistas e resistências pós-coloniais.

3. A paisagem diante do espaço cênico e do lugar: espacialidades midiáticas e encenações fílmicas

Refletir sobre a paisagem e sua presença nas culturas visuais e midiáticas exige um exercício de diferenciação: seja da sua diferenciação à ideia de cenário, reivindicada por Lefebvre (2006), ou por sua formulação diante de conceitos mais próximos, como o de lugar. Aqui pensamos algumas das tensões e problemáticas que surgem nesses processos tanto de aproximação quanto de diferenciação.

É preciso, já inicialmente, confrontar essa noção do cenário como mera ambientação do evento, pensando em como ele é configurado esteticamente tanto nas audiovisualidades quanto em outras artes. Desse modo, podemos pensar como o espaço midiático no audiovisual se assemelha ao espaço cênico do teatro e ao processo pelo qual o teatro “coloca objetos de percepção (sejam máquinas, corpos humanos ou coisas) dentro do jogo de percepção entre presença e ausência, significado e materialidade” (RAYNER, 2006, p. 180, tradução livre). O espaço cênico, nesse sentido, também constitui uma esfera de criação, em que os objetos encenados “constituem o aspecto de mundo do palco” e “dão seus atributos materiais a um espaço de outra forma vazio, por sua vez povoando o espaço” (RAYNER, 2006, p. 181, tradução livre).

Quando aqui me refiro a espaço midiático, entendo que cada produto midiático produz sua própria espacialidade, uma espacialidade esta que constitui a esfera da encenação de seus objetos, no sentido de que o espaço midiático, nos gêneros ficcionais do audiovisual, constitui também um espaço cênico. Entende-se, assim, que cada produto audiovisual produz uma espacialidade própria. Referindo-se ao cinema, Adrian Ivakhiv (2013, p. 6) reconhece esse processo como um processo cosmomórfico, em que o filme aparece como um mundo produzido. Ivakhiv (2013, p. 6, tradução livre) segue um entendimento heideggeriano de pensar um objeto que “traz adiante um mundo”. O autor (2013, p. 3) deriva essa leitura também de um entendimento de que as materialidades do artifício estão o tempo todo produzindo espaços, espaços geográficos e políticos. No caso do mundo fílmico construído de Ivakhiv (2013, p. 3-4), também desenvolvido em artifício, midiaticamente, este seria

estruturado a partir de uma série de dimensões e parâmetros de significado e afeto.

As problemáticas que surgem pelo acionamento do conceito de lugar ao audiovisual são também diversas. Uma das principais problemáticas, por exemplo, refere-se ao arquivo do lugar do cinema e da televisão, “um arquivo produzido, em muitos casos, quase inconscientemente”, e que “interage com nossas memórias dos lugares tanto quanto com o nosso uso contemporâneo e habitação deles” (GORFINKEL e RHODES, 2011, tradução livre). Elena Gorfinkel e John David Rhodes, na introdução ao livro *Taking place* (2011), referem-se a Siegfried Kracauer e a seu entendimento do lugar como parte de um fragmento da realidade visível, o que desestabiliza o filme como objeto narrativo ficcional no cinema. O conceito de lugar, no entanto, não se limita a uma expectativa pela experiência do inteiramente real ou natural. Quando reconhecido como artifício, o *lugar* é posto em termos de *fabricação*, “um produto do artifício humano, construção cultural e ideológica” (GORFINKEL e RHODES, 2011, tradução livre).

Nesse sentido, é considerado que a encenação no audiovisual está também embasada em uma inevitável tomada de lugar do gesto cinematográfico e até mesmo do “fenômeno particularizado de se estar no mundo”, fundamento para o conceito de lugar em Edward S. Casey (1993, p. xv apud GORFINKEL e RHODES, 2011, tradução livre). Como uma tomada de lugar a ser considerada, um reconhecimento (a partir de um arquivo do lugar) desses espaços encenados é inevitável, na medida em que “ser e estar em qualquer lugar é estar em algum tipo de lugar” (CASEY, 1998, p. ix, tradução livre). Leituras de identidade e subjetividades humanas, “construídas em e através de lugares” (GORFINKEL e RHODES, 2011, tradução livre), são assim convidadas por essa inevitabilidade de uma consideração ao lugar. Essa atenção ao lugar, portanto, aparece como uma consideração de centralidade política e ideológica, como pode ser entendido também nas palavras de Rebecca Solnit, para quem:

Lugares importam. Suas regras, sua escala, seu design incluem ou excluem a sociedade civil, pedestres, igualdade, diversidade (econômica ou de outra ordem), entendimentos de onde vem a água e para onde vai o lixo, consumo e conservação (SOLNIT, 2007, p. 9, tradução livre)¹⁰.

Em uma consideração política do lugar, um ponto a que devemos resistir é a ideia de que a repetição de espaços cotidianos, comuns, repetidos em um padrão do capitalismo

¹⁰ “Places matter. Their rules, their scale, their design include or exclude civil society, pedestrianism, equality, diversity (economic and otherwise), understanding of where water comes from and garbage goes, consumption or conservation”.

tardio, configurariam, nesse sentido, “não lugares”, conceito de Marc Augé para um espaço que “não pode ser definido como relacional, ou histórico, ou preocupado com a identidade”, espaços que são “designados a uma posição circunscrita e específica”, parte de um mundo “onde o frequentador assíduo de supermercados e caixas eletrônicos [...] se comunica sem palavras”, um mundo, então, “rendido à individualidade solitária, ao fugaz, temporário e efêmero” (AUGÉ, 1995, p. 77-78, tradução livre). Nesse aspecto, sigo aqui o entendimento de Gorfinkel e Rhodes, para quem o conceito de Augé “parece possuir uma ontológica e potencialmente colonizadora não-especificidade não muito diferente do próprio não-lugar”, e o apego destes autores pela “noção de particularidade, de poder e de potencial político dos lugares” ainda mais precisamente “no momento contemporâneo do capitalismo pós-industrial” (GORFINKEL e RHODES, 2011, tradução livre). Aproximamos-nos aqui, portanto, das autoras e autores que dão importância política aos lugares e ao arquivo do lugar acessado pelas produções midiáticas, recusando generalizações que apagam as suas particularidades geográficas, históricas e estéticas.

O como o conceito de paisagem se articula diante desses outros dois conceitos? Veronica della Dora (2015, p. 345), volta às origens da paisagem, para reconhecê-la “embutida em quadros e telas”, das telas de teatro do período helenístico às paredes das vilas romanas, onde, segundo a autora (2015, p. 345) se “produzia a ilusão da continuação de vistas reais (emolduradas)”. Após o Renascimento, como afirma della Dora (2015, p. 345), a paisagem “abria vislumbres enquadrados de um mundo para além do interior escuro do quarto; desta vez, no entanto, não mais o mundo dos arredores imediatos”. Paisagem, um fenômeno que ela percebe como simultaneamente midiático e extramidiático (apesar de lê-lo sempre a partir desse reconhecimento midiático), é descrito pela autora (2015, p. 346) como tanto uma coisa quanto um modo de ver e de enquadrar o ambiente, uma terra e o modo como a percebemos e representamos, como, enfim, “a arena e o produto da ação”. A autora (2015, p. 346) segue adiante sempre reivindicando a paisagem como “superfície”, “tela” e “pele”; a paisagem, em seu texto, está além do que ela mostra em sua representação porque é reconhecida como um objeto em si mesmo, um objeto midiático. Há uma semelhança aqui com o entendimento de Giuliana Bruno (2014) em que a autora coloca *projeção* como paisagem, e paisagem, de volta, como projeção midiática, reiterando nessa equivalência um caráter sensível da projeção e seu desdobramento como espaço. A projeção, nesse sentido,

não deve ser entendida como uma qualidade especificamente cinematográfica, mas, de modo mais amplo, como o desdobramento de uma superfície sensível.

Ao trazermos as considerações de Bruno, estamos nos permitindo uma relação com a espacialidade fílmica que não se dê apenas pela atenção autônoma do olhar, mas pelo movimento desse olhar como parte de um corpo sensível — percebendo o cinema como arquitetura, e a nossa espectralidade como um percurso. Para Bruno:

a posição mutável de um corpo no espaço cria solo tanto arquitetônico quanto cinematográfico. Essa relação entre conjunto fílmico e arquitetônico envolve uma personificação, pois é baseada na inscrição de uma observadora no campo. Tal observadora não é um contemplador estático, um olhar fixo, um “eu” ou um par de olhos desencarnados. Ela é uma entidade física, uma espectadora móvel, um corpo em jornada no espaço (BRUNO, 2018, p. 56, tradução nossa)¹¹.

O entendimento de Bruno é um em que já não há lugar para se lançar diagnósticos ao espaço fílmico, entre cenário e paisagem. A experiência do espectador se torna, portanto, sempre uma experiência de espacialidade, em que a cidade cinematográfica e o conjunto arquitetônico “compartilham de uma formação do espaço e de uma sucessão de visões organizadas como planos de diferentes pontos de vista” (BRUNO, 2018, p. 56). Bruno propõe, assim, pensar a encenação pictórica e literária de um espaço como um conjunto arquitetônico. A conexão entre o conjunto arquitetônico e cinematográfico apresenta a ambos, segundo a autora, uma “travessia ficcional”, em suas palavras:

Dessa perspectiva [do transeunte como espectador], pode ser observado que um ato de travessia ficcional conecta filme e arquitetura. Um conjunto arquitetônico é “lido” enquanto é atravessado. Este também é o caso para o espetáculo cinematográfico, pois o filme — a tela de luz — é lido enquanto é atravessado e é legível na medida em que é atravessável. Enquanto passamos por ele, ele passa por nós (BRUNO, 2018, p. 58, tradução nossa)¹².

Essa noção é importante para uma afirmação dessas paisagens e espaços midiáticos como conjuntos ficcionais. Até mesmo o termo *representação* aparece, neste momento, como problemático, resultando, talvez, na expectativa de uma relação mimética dos objetos com o espaço que representam. Tê-los como conjuntos ficcionais implicará, espero, em um tensionamento dessa expectativa, um que reconheça esses objetos como em uma dada relação

¹¹ “Here, the changing position of a body in space creates both architecture and cinematic grounds. This relation between film and the architectural ensemble involves an embodiment, for it is based on the inscription of an observer in the field. Such an observer is not a static contemplator, a fixed gaze, a disembodied eye/I. She is a physical entity, a moving spectator, a body making journeys in the space”

¹² “From this perspective, one also observes that an act of fictional traversal connects film and architecture. An architecture ensemble is ‘read’ as it is traversed. This is also the case for the cinematic spectacle, for film — the screen of light — is read as it is traversed and is readable inasmuch as it is traversable. As we go through it, it goes through us”

com os espaços que encenam, mas também como construções de uma espacialidade específica a cada um deles. E é nesse ponto que se dá a importância das leituras de Bruno, que reconhece essa espacialidade específica dos objetos midiáticos como paisagem: a superfície e a tela que se desdobram, no caso do cinema e da televisão, como tecido audiovisual.

A oposição indicada por Lefebvre entre cenário e paisagem é desse modo problematizada por certa configuração da espacialidade audiovisual que podemos ver tanto em certo cinema quanto na televisão, em que o que poderia ser entendido como cenário (seja por uma dada redução à função narrativa ou por ser constituído de uma arquitetura dos espaços interiores) frequentemente materializa todo o espaço de encenação. Menciono, brevemente, como exemplos disso quatro filmes: *Voando para o rio* (dir. Thornton Freeland, 1933); *O mágico de Oz* (dir. Victor Fleming et al., 1939); *Os sapatinhos vermelhos* (dir. Michael Powell e Emeric Pressburger, 1948); e *Porgy and Bess* (dir. Otto Preminger, 1959).

Cada um desses filmes desafia a noção de paisagem como um domínio de sentido distinto do cenário habitual (narrativo, atravessado pelo evento). Em *Voando para o Rio*, a paisagem carioca é projetada por trás dos personagens (FIG. 6), sugerindo uma dada relação com o espaço que não se materializa para fora do filme. Em *O mágico de Oz*, a transição de um Kansas sem cores para uma Oz colorida (FIG. 7) também indica uma especificidade fílmica do lugar. O espaço cênico onírico do teatro em *Os sapatinhos vermelhos* é logo apropriado como espaço fílmico, de modo semelhante ao que acontece na adaptação cinematográfica de *Porgy and Bess*, que necessita de seu espaço fílmico que opere similarmente ao teatro, que se configure em um cenário para a narrativa dos personagens (como um cenário, nunca é posto em cena nada além dos pequenos pedaços da vizinhança em que a história se desenvolve).

Esses filmes produzem espaços midiáticos que sustentam uma relação tensiva com o arquivo do lugar (como no caso de um Rio de Janeiro montado como projeção); lugares não apenas produzidos pelo cinema, mas específicos de uma articulação do cinema; encenações materializadas como espaço fílmico; e, enfim, um espaço fílmico, midiático, que aparece como um espaço de encenação ficcional. Uma teoria fílmica da paisagem que leve em consideração esses filmes deve: (a) considerar que é problemática a relação entre o que está em cena e um suposto referente fora de cena; (b) considerar que o que é produzido como espaço fílmico é produzido a partir de uma articulação fílmica; (c) considerar que tudo o que

se encena na materialidade visual da imagem fílmica se encena como espaço fílmico; e (d) considerar que o espaço fílmico se materializa, em contrapartida, como um espaço de encenação ficcional.



FIGURA 7 - Imagem do filme *Voando para o Rio*; FIGURA 8 - Imagem do filme *O mágico de Oz*.
FONTE: Captura de tela dos filmes.

Cinema, como nos mostra esses filmes e nos diz Giuliana Bruno (2018, p. 55, tradução livre), “é uma expressão de luminosidade plástica, uma arte de projeção de múltiplos planos mutáveis”. O espaço que é encenado pelo cinema se materializa como paisagem pois se articula à superfície, ao que é encenado na tela. Entendendo a paisagem

desse modo, estamos mais preparados para reconhecer as tensões que se articulam nas encenações de espaços fílmicos, tensões econômicas, geográficas e estéticas.

4. Paisagem e melancolia: espaço fílmico e imaginação geográfica

Tendo em vista as considerações colocadas até aqui, este último tópico do artigo visa continuar as discussões sobre a paisagem na cultura audiovisual e, mais especificamente, apontar para a relação entre espaço, afeto e política que se entrelaçam a partir de um caráter melancólico da paisagem fílmica. Se, como vimos, a paisagem e o espaço fílmico se constituem para além de meras representações miméticas de localidades ditas reais, é preciso ter em conta o caráter de artifício que o cinema engendra em suas imaginações geográficas. Esse aspecto criador do cinema, entendido por Ivakhiv (2013), como citado acima, do filme como “mundo produzido”, nos remete a uma conexão intrínseca entre estética e política.

Assim, após o panorama mais geral e conceitual da paisagem elaborado até o momento, bem como as imbricações desta na cultura visual de modo mais amplo, visamos aqui discorrer sobre a relação entre paisagem e melancolia e, com isso, pensar as formas que esta vinculação melancólica com o espaço, antes de figurar um estado paralisante do ser, aciona uma espécie de criação imaginária ou quase utópica de habitação do espaço. O artifício do espaço fílmico, aliado a um teor melancólico na apresentação dessa espacialidade, também pode ser locus de uma reinvenção e de criação de outros mundos possíveis, um “mundo produzido” pelo cinema, mas que põe em cena anseios utópicos que se estendem para além das imagens ficcionais e, com isso, se vinculam constantemente a nossos modos mesmo de habitar os espaços “reais” do mundo.

Se em alguns momentos a melancolia recebe contornos clínicos, como na psicanálise freudiana, há autores que se utilizam do termo enquanto categoria estética. Dessa maneira, Laura Marks (2002) se distancia da concepção de Freud sobre a melancolia, por exemplo, entendida enquanto “doença da alma” e, ao contrário disso, enxerga na melancolia uma dimensão estética. Não se trata aqui, como ela mesma justifica, de fetichizar o sofrimento. Antes, no entanto, é reconhecer no estado melancólico não uma anormalidade psíquica a ser superada, mas um modo - estético - de experienciar o mundo e as imagens. A amplitude de abordagens que o termo evoca também é exemplificada na apresentação do livro *Melancholy and the landscape*, de Jacky Bowring, em que a autora nos diz:

A melancolia é ao mesmo tempo complexa e contraditória. Para alguns, é uma emoção, para outros, uma doença mental, ou mesmo um humor, uma disposição, um afeto, um efeito. A extensa história da melancolia abrange tudo, desde curas para algo considerado uma doença, até pausas até sua beleza pungente (BOWRING, 2016, p. 3, tradução nossa)¹³.

Essa defesa por uma estética da melancolia, contudo, revela um movimento mais amplo de Bowring por uma espécie de renovação da própria noção de estética. Assim, ao contrário da categoria estética do Belo, por exemplo, como teorizado por Kant, em que seus atributos estariam mais diretamente associados à aparência, ao sentido da visão e de cujo prazer estético, para o filósofo, seria de um caráter *desinteressado*, a noção de melancolia parece chamar todo um corpo sensível e, ao contrário da indiferença desinteressada do belo kantiano, reivindica para o reino da estética todo um “engajamento emocional” (BOWRING, 2016, p. 27).

Assim, diferentemente do estatuto clínico da melancolia como teorizado por Freud, que vê nela uma face adoecida e patológica do processo de luto, numa crítica da melancolia enquanto estado paralisante do ser, a autora pensa a melancolia a partir da aproximação com a noção de experiência estética e enxerga, nisso, uma predisposição à contemplação. Também Laura Marks, no texto *Loving a disappearing image*, busca um olhar para a melancolia que é a de um engajamento emocional com as obras. A autora está preocupada em pensar algumas obras audiovisuais a partir de considerações sobre a materialidade de tais imagens. Ela traz uma série de exemplos de filmes ou trabalhos experimentais que lidam com a textura da imagem, com o caráter físico da tecnologia.

O teor melancólico que Marks enxerga nessas obras é o caráter de desaparecimento dessas imagens. "Amar uma imagem que desaparece significa encontrar uma maneira de permitir que a figura passe enquanto abraça os rastros de sua presença, na fragilidade física do meio" (MARKS, 2002, p. 171, tradução nossa)¹⁴. Além disso, com relação à materialidade do mundo e seu vínculo com certo estado melancólico, Bowring (2016) aponta, ainda, para a relação da melancolia com a paisagem, a partir do estado de contemplação. A autora concebe a paisagem como locus propício a um posicionamento melancólico.

¹³ “Melancholy is at once complex and contradictory. For some it is an emotion, for others a mental illness, or even a mood, a disposition, an affect, an effect. Melancholy’s extensive history ranges across everything from cures for something considered a disease, to paeans to its poignant beauty”.

¹⁴ “Loving a disappearing image means finding a way to allow the figure to pass while embracing the tracks of its presence, in the physical fragility of the médium”.

Se a paisagem é um espelho, um teatro, um texto ou uma continuidade perfeita com seus habitantes, é o lugar de onde extraímos significado, sentimento; é a armadura da existência, o domínio em que o lugar e a cultura coexistem e onde o eu habita. (...) Dentro deste terreno amplo e impregnado de significado, a paisagem mantém dentro de si o habitat natural da melancolia, como local de lugares de contemplação, memória, morte, tristeza (BOWRING, 2016, p. 4, tradução nossa)¹⁵.

Sobre a relação do estado melancólico e a paisagem - uma melancolia que se daria no percurso pelo espaço, por exemplo -, Maria Rita Kehl (2010) coloca que Walter Benjamin articulava “o desencanto e a falta de vontade do melancólico diretamente ao efeito de um desajuste ou mesmo de uma recusa quanto às condições simbólicas do laço social” (p. 2). Nesse sentido, a figura do flâneur, na obra de Baudelaire, para Benjamin, encarnaria esse viés melancólico mais próximo da concepção de melancolia como ligada a um desajuste com as normas sociais, por exemplo. É a partir disso que a autora fala de uma melancolia que se faz no percurso mesmo pela cidade, numa experiência urbana que é a da modernidade - o flâneur não pertence à multidão, há uma sensação de não pertença em suas errâncias.

A matéria da melancolia, em Baudelaire, é a relação com o espaço público da cidade, marcado pela perda do pertencimento a formas comunitárias de convívio que a modernidade destruiu (KEHL, 2010, p. 3-4).

Tendo esse breve preâmbulo em vista, visamos encerrar este artigo nos debruçando de modo mais detalhado num filme em específico, pelo modo particular que põe em cena a paisagem e como, nessa apresentação do espaço, articula a melancolia não como estado patológico, mas como anseio utópico que cria, por sua vez, espacialidades outras, mundos outros. Trata-se, aqui, do filme *Inferninho* (2018), de Guto Parente e Pedro Diógenes. Desenvolvido quase que inteiramente num só espaço, o bar *Inferninho*, o filme lida com questões afetivas sobre o vínculo com o lugar - uma espécie de topofilia -, e ao mesmo tempo com o desejo utópico de imaginar outros mundos, de sair do espaço já conhecido. A materialidade de tais espaços é central para a vinculação dessa vivência com um entendimento político da estética fílmica.

O caráter de imaginação geográfica do filme surge já no início, quando o personagem do Marinheiro chega. A própria condição de viajante que vem de longe aciona no espaço do bar outra dinâmica. Há certa aura que se instala em torno da figura dele: “tu não é daqui não, né?”. E Deusimar, a dona do bar, vai revelando aos poucos seus anseios de partir, de

¹⁵ “Whether landscape is a mirror, a theatre, a text or a seamless continuity with its inhabitants, it is the place from which we draw meaning, feeling; it is the armature for existence, the realm in which place and culture co-exist, and where the self dwells. (...) Within this expansive and meaning-imbued terrain the landscape holds within it the natural habitat for melancholy, as the locus of places of contemplation, memory, death, sadness”.

conhecer outros lugares. Quando perguntada pelo Marinheiro se já foi na América, ela diz que não, mas que sonha. E completa: “Ai, que inveja, tu deve conhecer o mundo todo, né?”. Nesse momento do filme, e em quase toda sua totalidade, o único lugar mostrado é o interior do bar. Seus frequentadores de feições meio tristes e cansadas em suas cadeiras, tomando cerveja enquanto Luizianne, a cantora, faz sua apresentação da música Anjo de Guarda, de Matruz com Leite, numa versão ao mesmo tempo com ares divertidos mas também melancólicos, ao som do órgão lento do músico. Já aí vemos a constante ambiguidade que se faz presente na habitação desse espaço: há uma espécie de comunidade afetiva destes que frequentam o lugar todos os dias ou que trabalham no bar, mas que deixa revelar também as fissuras dessa relação: os problemas de convivência entre Luizianne e Deusimar no pagamento das apresentações, o ciúme por conta do Marinheiro, o desejo de Deusimar de conhecer o mundo e deixar o bar para trás.

Assim, podemos pensar a respeito do modo como o enquadramento quase pictórico de certas cenas se dá: uma paisagem interior emoldurada pelos limites do bar, pelo aspecto meio decadente e ao mesmo tempo cheio de cores e brilhos dos personagens: um homem à espécie de um Freddie Mercury Prateado, a cantora Luizianne com glitter rosa nos olhos, o pianista à moda de um Mozart. O bar nos é apresentado por uma luz turva que oscila entre as zonas de sombra e o caráter de artifício e fantasia dos personagens. Há sempre ambiguidades no espaço. A beleza e afeto se fazem presentes, mas também já uma melancolia. Como fosse o Inferninho uma espécie de lugar esquecido, alheio ao mundo, ainda que também um lugar possível: “Deve ser bom ter um lugar pra chamar de seu”, diz o Marinheiro. E é justo essa dinâmica entre pertencimento e desejo de viagem que se articula ao longo do filme.

O bar Inferninho, assim, guarda para Deusimar uma ambiguidade entre a familiaridade, a carga afetiva (o bar era da avó, que foi passado para a mãe, depois a ela...) e, no entanto, um desejo constante de ir embora, de largar tudo. Num dado momento o bar é negociado, a fim de dar lugar a um empreendimento de luxo. As tensões afetivas na relação com o espaço se mostram novamente presente entre a possibilidade de, com a venda, Deusimar alçar outros espaços mas, ao mesmo tempo, os outros personagens se mostram mais reticentes, num aspecto melancólico ao se verem longe dali, diante de toda vivência e história daquele espaço que, com a venda, são ameaçadas de apagamento quando imaginado o momento em que o bar terá de ser destruído para o novo empreendimento.

Há também um caráter onírico que aparece em alguns momentos, evidenciando uma imaginação que é essencialmente geográfica, marcada pela relação mesma com o espaço, com a paisagem. Paisagem esta que revela a vinculação de Deusimar com uma cultura visual mais ampla, como a referência a certa afetação de um filme romântico artificial na cena em que ela se sonha num barco com o Marinheiro, em que ambos compartilham um momento de felicidade, ou ainda a referência a imaginários sobre um cinema mainstream, como quando ela pergunta a ele: "já te disseram que tu parece aquele ator americano?", ao que depois ela completa: "e eu, com que atriz famosa eu pareço?".



FIGURA 10 - Conversa entre Deusimar e o Marinheiro no bar Inferninho. FIGURA 11 - Cena do sonho de Deusimar.

FONTE: Captura de tela dos filmes.

É dessa maneira, portanto, que voltamos ao pensamento de Giuliana Bruno sobre o cinema e seu caráter arquitetônico e tátil. Como ela nos diz,

Uma concepção dinâmica da arquitetura, que supera a noção tradicional de construção como uma construção imóvel e tectônica, permite pensar no espaço como prática. Isso envolve incorporar o habitante do espaço (...) na arquitetura, não apenas marcando e reproduzindo, mas reinventando, como o filme faz, suas várias trajetórias pelo espaço - ou seja, traçando a narrativa que essas navegações criam (BRUNO, 2018, p. 80, tradução nossa)¹⁶.

É justo essa reinvenção do espaço que se faz presente em *Inferninho*. O espaço não é concebido apenas em termos de delimitações físicas de uma espacialidade real, mas é a vivência mesma que redimensiona esse espaço. “O espaço arquitetônico é um espaço vivenciado, e não um mero espaço físico; e espaços vivenciados sempre transcendem a geometria e a mensurabilidade” (PALLASMA, 2011, p. 60). Pensar o espaço como prática e não apenas como “constructos tectônicos” é concebê-lo enquanto instância atravessada

¹⁶ “A dynamic conception of architecture, which overcomes the traditional notion of building as a still, tectonic construct, allows us to think of space as practice. This involves incorporating the inhabitant of the space (...) into architecture, not simply marking and reproducing but reinventing, as film does, his or her various trajectories through space—that is, charting the narrative these navigations create”.

culturalmente por valores, ideais, emoções. Giuliana Bruno nos diz que o próprio termo *emotion*, etimologicamente, carrega a palavra movimento, *motion*. Há, aqui, a compreensão de que tanto a emoção tem um caráter espacial, quanto o movimento pelo espaço é atravessado por emoções: “Apresentarei como premissa principal do atlas que o movimento, de fato, produz movimento e que, correlativamente, a emoção contém um movimento” (BRUNO, 2018, p. 23, tradução nossa)¹⁷.

Além disso, a autora ainda pontua que o termo grego que dá origem à palavra cinema - *kinema* - compreende a ideia tanto de emoção quanto de movimento. Ela nos fala de um movimento que é aquele de um espaço interior, do “se deixar levar” pelas emoções, e do cinema como proporcionando uma espécie de viagem, viagem esta que não tem a ver com o deslocamento físico dos corpos e dos objetos no mundo, mas sim desse estado interior. Por isso a reivindicação de uma vivência espacial aos espectadores do cinema, contraposta à ideia de uma imobilidade do corpo que por vezes se coloca como inerente à espectralidade fílmica. Ao contrário do voyeur, “o espectador é antes um *voyageur*, um passageiro que atravessa um terreno háptico, emotivo” (BRUNO, 2018, p. 31, tradução nossa)¹⁸.

Assim, fica ainda mais evidente a vinculação da paisagem com o afeto melancólico e, a partir disso, a potência que esse estado melancólico opera na imaginação de outros espaços. A melancolia surge, portanto, enquanto dimensão criadora. “O cotidiano, que bem pode ser o espaço da opressão, da repetição, do mesmo, mas também o espaço da reinvenção, da conquista feita pouco a pouco”. (LOPES, 2012, p. 124). Assim, é possível aqui pensar nos termos de Agamben (2017) quando o autor resgata uma espécie de percurso ontológico da melancolia na cultura ocidental e pontua que há sempre, nela, uma ambiguidade, um caráter duplo. O melancólico só se apodera de seu objeto de desejo enquanto ele é inalcançável, impossível.

Sob essa perspectiva, a melancolia não seria tanto a reação regressiva diante da perda do objeto de amor, quanto a capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível (AGAMBEN, 2007, p. 45).

É nesse sentido que o aspecto melancólico em *Inferninho* se coloca sempre na criação de uma outra espacialidade, seja meio onírica - como a cena já citada do sonho de Deusimar - seja na viagem que ela faz, num dado momento do filme, e que é reveladora de diversos

¹⁷ “I will set forth as a major premise of the atlas that motion, indeed, produces emotion and that, correlatively, emotion contains a movement”

¹⁸ “The spectator is rather a *voyageur*, a passenger who traverses a haptic, emotive terrain”.

aspectos políticos e afetivos do filme. Em um artigo sobre outro filme do mesmo cineasta, Ricardo Duarte (2019) fala da relação entre a vivência *queer* e o afeto da melancolia. Ao contrário de abordagens apenas centradas num certo aspecto de orgulho e empoderamento, o autor reivindica para a estética *queer* também uma dimensão melancólica. Dimensão essa não como um prazer no sofrimento, mas por enxergar na disposição mais contemplativa e de recolhimento da melancolia também uma potência estética e política. “O *queer* melancólico seria aquele que recusaria a realidade do mundo que vive, o que pode demandar ações de criação para gerar uma outra realidade para si” (DUARTE, 2019, p. 253).



FIGURAS 12, 13, 14 e 15: Cenas da viagem de Deusimar.

FONTE: Captura de tela dos filmes.

Voltando a *Inferninho*, um dos personagens, num dado momento, diz a Deusimar: “Tu tem que tomar alguma atitude. Passou a vida inteira esperando, esperando... Tu tava esperando que alguém te levasse embora daqui. Mas foi tu que nunca teve coragem de sair daqui. Tu nunca deu um passo pra fora daqui. Era só tu abrir o portão e...”. Então depois dessa conversa temos a cena de Deusimar em viagem, as únicas que não são no interior do bar. E aqui entra em jogo o artifício e o caráter de imaginação de tais imagens. Não se trata da filmagem em um ambiente “real”, mas a projeção de imagens, numa espécie de montagem em *chroma key*, que passam através da personagem. Se o aspecto claramente de artifício poderia enveredar para o tosco, aqui, ao contrário, a cena culmina no deslumbramento da

personagem ao se ver no que ela tanto sonhara e invejara do Marinheiro, que conhecia “o mundo todo”. “Assim, o melancólico se encontra em um ambíguo jogo: embora negue o mundo em que habita, estaria sempre criando mundos artificiais: máscaras que encubram seu mundo esvaziado” (DUARTE, 2019, p. 258).

A cena traz, portanto, imagens de lugares conhecidos, famosos pelo seu caráter turístico: as pirâmides do Egito, a torre Eiffel, o Machu Picchu, por exemplo. Entretanto, a cena não carrega nada da forma mais usual na apresentação desses espaços. Deusimar percorre a superfície projetada das imagens como se adentrasse um mundo. O caráter de artifício da cena não deixa de engendrar uma superfície que se revela possível de ser atravessada, percorrida. A imagem surge como um mundo produzido e o cinema como criando essa espacialidade possível, essa forma outra e nova de habitar o já tão conhecido e gasto. As paisagens se vinculam a uma espécie de melancolia que não deixa também de ter consigo o fascínio e a beleza no vislumbre de tais lugares. Mais ao fim da cena, contudo, a expressão de Deusimar vai mudando. A fascinação do início vai dando lugar a um olhar mais perdido, melancólico, como se de repente se percebesse ali, talvez sozinha, talvez desejando algo que mesmo olhando em volta, não encontra.

Uma paisagem é, de muitas maneiras, um traço das memórias e imaginações daqueles que a atravessam, mesmo cinematograficamente. Um terreno de passagem intertextual, contém sua própria representação nos fios de seu tecido, mantendo o que lhe foi atribuído em todas as passagens, incluindo emoções (BRUNO, 2018, p. 27, tradução nossa)¹⁹.

Tais paisagens surgem acompanhadas da música Vermelho Azulzim, na voz da cantora cearense Soledad. A letra fala de uma localidade interiorana, o sertão, cuja lua “ilumina o caminho, jornada e destino”. “Ilumina tudo”, até mesmo os “cantos sem luz”. Canto este como talvez o bar Inferninho, lugar pequeno, fechado, um “fim de mundo”. Através da música, contudo, esse aspecto regional do lugar (os cineastas também são cearenses), se conecta com uma dimensão mais global, ou melhor seria dizer universal - no entendimento de uma afetividade que é transnacional, em que mesmo as particularidades enunciadas pelo filme poderiam se fazer presentes em qualquer uma das localidades mostradas. As imagens que surgem e passam por Deusimar evocam os mais diversos lugares e a cena aciona a potência da imaginação geográfica como possibilidade política, afetiva,

¹⁹ “A landscape is, in many ways, a trace of the memories and imaginations of those who pass through it, even filmically. An intertextual terrain of passage, it contains its own representation in the threads of its fabric, holding what has been assigned to it with every passage, including emotions”.

existencial. Há fascínio, encanto. E a música, contudo, continua marcando uma doce melancolia no percurso por essas paisagens. “O mandacaru sozinho... Enluarado em mim”.

Por fim, como coloca Giuliana Bruno, “o filme cria espaço para visualização, leitura e perambulação. Agindo como um viajante, o espectador itinerante do conjunto arquitetônico-cinematográfico lê as vistas em movimento como práticas de imagem” (BRUNO, 2018, p. 82, tradução nossa)²⁰. Nesse sentido, a potência política da imaginação geográfica pode se relacionar com o que fala Rancière sobre o caráter político da estética. Ao invés de fornecer “armas de combate”, antes, é no modo mesmo de apresentar esses espaços que a cultura visual - seja o cinema, a fotografia ou a pintura - está o tempo todo a “desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível” (RANCIÈRE, 2012, p. 100). Potência essa que se revela nas paisagens melancólicas, artificiais e afetivas de *Inferninho*, bem como nos diversos fragmentos, notas e exemplos de articulações espaciais inquietantes e estranhas configurações do lugar elencados ao longo deste artigo, cujo objetivo foi discorrer sobre as diferentes maneiras pelas quais o espaço e paisagem são centrais para a cultura visual e em como esta se relaciona e modifica nossas próprias vivências no mundo a nossa volta.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavras e o fantasma na cultura ocidental. UFMG, 2007.
_____. **A potência do pensamento**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- AUGÉ, Marc. **Non places**: an introduction to supermodernity. Londres: Verso, 1995. 121 p.
- BOWRING, Jacky. **Melancholy and the Landscape**: Locating Sadness, Memory and Reflection in the Landscape. Routledge, 2016.
- BRUNO, Giuliana. **Atlas of emotion**: Journeys in Art, Architecture, and Film. New York: Verso, 2018.
- _____. **Surface**: matters of aesthetics, materiality, and media. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- CASEY, Edward S. **The fate of place**: a philosophical history. Los Angeles: University of California Press, 1998. 479 p.
- DORA, Veronica della. Beyond the screen: Luigi Ghirri, landscape and paradox. **GeoHumanities**, vol. 1, n. 2, p. 345-362, 2015.
- FILHO, Ricardo Duarte. Onde andar a bicha melancólica. **Significação**, São Paulo, v. 46, n. 51, p. 251-270, jan-jun, 2019.

²⁰ “Film creates space for viewing, perusing, and wandering about. Acting like a voyager, the itinerant spectator of the architectural-filmic ensemble reads moving views as practices of imaging”.

Flying down to Rio. [Filme]. Direção de Thornton Freeland, produção de Merian C. Cooper. EUA, 1933. 99 min. p e b. son.

GORFINKEL, Elena (Ed.); RHODES, John David (Ed.). **Taking place:** location and the moving image. [E-book]. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung:** Sobre um potencial oculto da literatura. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC Rio, 2014.

HARPER, Graeme; RAYNER, Jonathan (Eds.). **Cinema and landscape.** Intellect Books, 2010.

Inferninho. [Filme]. Direção de Guto Parente e Pedro Diógenes. BRA, 2018. 82 min.

IVAKHIV, Adrian J. **Ecologies of the moving image:** cinema, affect, nature. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013.

KEHL, Maria Rita. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. **III Seminário Internacional Políticas de la Memoria.** Buenos Aires, 2010.

LEFEBVRE, Martin. **Landscape and film.** London; New York: Routledge, 2006.

LOPES, Denilson. **No coração do mundo:** paisagens transculturais. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

MARKS, Laura U. **Loving a disappearing image,** 2002. Disponível em: <<http://www.sfu.ca/~lmarks/loving%20a%20disappearing%20image.pdf>> Acesso em: 20 jul. 2019.

_____. **The skin of the film:** Intercultural cinema, embodiment, and the senses. Duke University Press, 2000.

NANCY, Jean-Luc. Uncanny landscape. In: **The ground of the image.** Nova York: Fordham University Press, 2005, p. 51-62.

PALLASMA, Juhani. **Os olhos da pele:** a arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: Bookman, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Tradução de Ivone C. Benedetti - São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

RAYNER, Alice. Presenting objects, presenting things. In: KRASNER, David (Ed.); SALTZ, David Z. (Ed.). **Staging Philosophy:** intersections of Theater, Performance and Philosophy. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.

SOLNIT, Rebecca. **Storming the gates of paradise:** landscapes for politics. Berkeley: University of California Press, 2007. 416 p.

The wizard of Oz. [Filme]. Direção de Victor Fleming et al., produção de Mervyn LeRoy. EUA, 1939. 102 min. color. son.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar:** a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983.