



**Imaginações geográficas
e a descentralização
da figura humana
nas paisagens do
cinema contemporâneo**
*Geographic imaginations
and figurative
decentralization in
the landscapes of
contemporary cinema*



Bruno Mesquita Malta de Alencar¹
Cesar de Siqueira Castanha²

¹ Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: brunomaltadealencar@gmail.com

² Doutor em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: cesars.castanha@gmail.com

Resumo: Este artigo busca reconhecer, nas paisagens audiovisuais encenadas pelo cinema contemporâneo, formas de desestabilização do espaço geográfico e descentralização da figura humana. O foco desta pesquisa são os filmes *Meek's cutoff* (*O atalho*, 2010), de Kelly Reichardt, *Jauja* (2014), de Lisandro Alonso, e *Il buco* (*Das profundezas*, 2021), de Michelangelo Frammartino, representativos de uma reiteração paisagística que atravessa o cinema contemporâneo. A partir dos filmes analisados, trabalhamos o conceito de “imaginações geográficas”, de Ângela Prysthon. Em seguida, tratamos do conceito de figura por meio de teóricos da imagem e averiguamos como as maneiras de abordar essa figuração podem levar a uma descentralização do humano na relação com o espaço.

Palavras-chave: cinema contemporâneo; geografia; figura humana.

Abstract: This study seeks to acknowledge the forms of destabilization of the geographic space and the decentralization of the human figure in the landscapes of contemporary cinema. This study focuses on the films *Meek's cutoff* (2010) by Kelly Reichardt, *Jauja* (2014) by Lisandro Alonso, and *Il buco* (2021) by Michelangelo Frammartino, representatives of a spatial reiteration that crosses contemporary cinema. First, we focus on the concept of “geographical imaginations” by Ângela Prysthon. Then, we address the concept of the figure by the theory of image and with how some ways to address this figuration can lead to a decentralization of the human in relation to space.

Keywords: contemporary cinema; geography; human figure.

Introdução

O aparecimento do mundo como imagem é de nosso conhecimento – no sentido de que o mundo está disponível a ser conhecido como imagem. Podemos afirmar isso ao acompanharmos a observação do teórico Adrian J. Ivakhiv (2013) referente aos resultados sensíveis, materiais e políticos de um processo de sofisticação das tecnologias de observação geográfica do mundo e da produção de imagens de representação espacial a partir desses gestos de observação. Ivakhiv identifica o desenvolvimento da perspectiva linear e a subsequente sofisticação da tecnologia cartográfica que tornaram a colonização uma reposseção do espaço geográfico pelos colonizadores, que tinham controle de sua representação em imagens, ou seja, uma possibilidade política de inscrição no espaço a partir de suas representações.

O desenvolvimento do cinema, e a sua afiliação ao universo da técnica moderna, atualizam esse desejo de dispor do mundo como imagem. Dirigindo-se ao arquivo Lumière, o pesquisador Marcelo Ribeiro (2021, p. 5) afirma que, repercutindo um anseio anterior à sua novidade técnica, esse “insinua a promessa de um arquivamento da mobilidade do mundo como informação sensível, disponível para uma enciclopédia por vir”, conforme “a tecnologia cinematográfica efetiva o enquadramento do mundo como reserva disponível para extração”. Desse modo, vincula a invenção do cinema ao projeto colonial da Modernidade, instrumentalizando os espaços, capturando o potencial gestual dos corpos e regendo as relações biosociais em termos de uma estabilidade administrável.

Esse gesto canalizado nas imagens perpassou – e continua a perpassar – em diferentes graus uma multiplicidade de filmes de faroeste, de aventura, dramáticos e documentários que estabelecem uma distinção entre o sujeito e o mundo, em que o primeiro está sempre a princípio de conquistar o segundo e assim se formar como sujeito, como nos filmes *The searchers* (*Rastros de ódio*, 1955), de John Ford, *127 hours* (*127 horas*, 2010), de Danny Boyle, *The revenant* (*O regresso*, 2015), de Alejandro González Iñárritu, e *The salt of the earth* (*O sal da terra*, 2014), de Juliano Salgado e Wim Wenders.

A conclusão de Ivakhiv sobre a estabilização do mundo em imagem provocada por uma cultura, economia e ecologia da visualidade compreende, no entanto, a possibilidade de desestabilização do mundo observado e do sujeito que o observa – fragilizando, inclusive, essa fronteira cartesiana – e da afetação pelo mundo como imagem. Para Ivakhiv (2013, p. 3), a visão “pode mover aqueles que a carregam em caminhos que não deixam nada estável e inerte. Visuais imagéticos provocam, agitam, invocam, incitam, inflamam e movem para as lágrimas”.

Nesta pesquisa, tomamos os filmes *Meek's cutoff* (O atalho, 2010), de Kelly Reichardt, *Jauja* (2014), de Lisandro Alonso, e *Il buco* (Das profundezas, 2021), de Michelangelo Frammartino, como um campo de possibilidades no sentido da desestabilização do espaço cênico e da figura humana em relação a esse espaço provocada pelo regime de encenação do espaço (e de sua ocupação) que é construído pelos filmes. Tal desestabilização, como é a hipótese deste artigo, convida à deslocalização do espaço geográfico, à descentralização da figura humana e a uma apresentação da alteridade em sua forma audiovisual. Com isso, conjecturamos que, em oposição às imagens técnicas que aparentam imunizar contra as diferenças, essas imagens não naturalistas e suas tecnologias conseguem se aproximar “da máquina, compreender como ela funciona e desenvolver circuitos que respondem mais amplamente às materialidades e às realidades do mundo” (Parikka, 2017, p. 209).

Para isso, a compreensão que este artigo mobiliza da figura humana parte de um interesse pela sua descentralização por meio de uma experiência visual com o tensionamento da sua figuratividade. Se a forma do *antropos* pode ser considerada um documento do tempo, esse gesto de desnaturalização faz com que ela deixe de ser vista “como um espelhamento do cosmos, ou vice-versa, nada tão elevado ou transcendente” (Cavalcante, 2020, p. 136).

Costurada a essa problemática, também mobilizamos uma discussão em torno do aparecimento do espaço geográfico no audiovisual. Essa discussão visa reconhecer processos de deslocalização do espaço cênico que ocorrem por uma forma audiovisual que desestabiliza as identificações narrativas desse espaço, demonstrando a artificialidade em torno das aparições do espaço cênico e colocando em questão alguns dos preceitos identitários do lugar em cena. Preceitos esses que vão desde a operação do espaço cênico como indexicalidade do espaço extramidiático até identificações históricas, geográficas e econômicas que são reivindicadas discursivamente. Isso é realizado por meio de uma leitura do conceito de imaginações geográficas, como elaborado por Ângela Prysthon, que se interessa por precisar como a encenação do espaço pelo audiovisual (um processo criativo envolvido nos já mencionados registro e representação do espaço pelo audiovisual) desestabiliza, pela consolidação de uma paisagem, o lugar em cena. É de nosso interesse explorar como o audiovisual aborda o espaço, dismantando a identificação duradoura com o lugar em cena.

Tal processo se dá por uma realocação formal do espaço em cena que o desnaturaliza e o desvia de sua função indexical. Essa realocação é engendrada

por obras audiovisuais diversas. Este artigo, no entanto, dirige-se especialmente a três delas, os filmes *Meek's cutoff*, *Jauja* e *Il buco*, este que leva o texto a suas conclusões teóricas. Esses três filmes se envolvem com uma elaboração crítica em torno da desestabilização do espaço em cena, por serem trabalhos demonstrativos de um conjunto de gestos formais que deslocalizam e reposicionam imaginativamente a geografia e a aparição da figura humana no audiovisual.

Imaginações geográficas

Ângela Prysthon (2020) trabalha o conceito de imaginações geográficas como um gesto de encenação do espaço geográfico em que este é acionado e mediado por um imaginário ficcional, postulando narrativas e formas em que o espaço em cena vai além de uma impressão luminosa de um espaço pró-fílmico, mas utiliza a geografia desses espaços para evocar ficções, desestabilizações e temporalidades alternativas através da forma audiovisual. Para tratar dessa geografia em cena no audiovisual, é preciso retomar uma diferenciação entre o espaço que é registrado pelo audiovisual e o que é produzido por ele. Entendendo que “cada produto audiovisual produz uma espacialidade própria” (Prysthon; Castanha; Assunção, 2020), associamo-nos a Ivakhiv, que trata desse fenômeno como um processo cosmomórfico que cada filme coloca adiante. No texto “Algumas notas sobre paisagem e espaço na cultura audiovisual”, os autores Ângela Prysthon, Cesar Castanha e Larissa Assunção (2020, p. 179-180) assim descrevem as conclusões tomadas por Ivakhiv:

O autor deriva essa leitura também do entendimento de que as materialidades do artifício estão o tempo todo produzindo espaços, tanto geográficos quanto políticos. No caso do mundo fílmico construído de Ivakhiv, também desenvolvido em artifício, midiaticamente, este seria estruturado a partir de uma série de dimensões e parâmetros de significado e afeto.

A nossa diferenciação, porém, passa por um problema de como entender e nomear esse espaço criado de maneira que posicione também uma diferença ontológica entre o espaço pró-fílmico e fílmico, ainda que o primeiro seja a locação e referência luminosa do segundo. Neste artigo, seguimos a diferenciação proposta por Prysthon, Castanha e Assunção (2020), em que o lugar aparece como o espaço em cena no audiovisual que pode ser identificado, nomeado e narrativizado. Essa conceituação do lugar é tomada em parte da pesquisa de Elena Gorfinkel e John David Rhodes (2011), na qual esses autores comentam a expectativa de Siegfried Kracauer de ter o lugar como um vazamento da realidade na textura fílmica.

Ao tratar das imaginações geográficas, Prysthon (2020, p. 175) também se utiliza dessa perspectiva de Kracauer quando se dirige às “pequenas unidades de existência material contingente (rostos, espaços, detalhes) capturadas pela imagem fílmica”. Aqui, tratamos, no entanto, de uma apropriação dessas unidades pela forma visual, o que, segundo entendemos, extrapolará a identificação do lugar em cena e constituirá uma paisagem. Tratamos aqui o conceito de paisagem por uma representação do espaço orientada pela perspectiva (Cauquelin, 2007) e que apresenta a espacialidade como superfície midiática (Dora, 2015). Anne Cauquelin afirma que a paisagem surge como um gênero com a pintura, de uma “inversão de prioridades” no sentido de representar o mundo a partir do que se vê, da centralidade da perspectiva. Acrescenta a autora (2007, p. 81):

Mostrar o que se vê, esse é o novo imperativo que vai abalar as relações entre realidade razoável e aparência, fazendo da técnica pictórica o pedagogo de uma ordenação. Parece que existe uma ordem da visão, distinta das construções mentais pelas quais estaríamos certos até da realidade.

Cauquelin (2007, p. 81) também afirma que, para isso acontecer, é preciso que essa paisagem se livre da história, da narrativa que justificava a encenação do espaço antes do advento da pintura. Quando nos referimos à deslocalização da geografia em cena, estamos trabalhando um processo pelo qual a apropriação do espaço pelo registro audiovisual o formaliza em uma paisagem e desestabiliza as identificações de lugar que poderiam estar implicadas no reconhecimento do sítio geográfico em cena. *Il buco* é o filme que sintetiza esse processo de formulação superficial, textural e luminosa do espaço geográfico, e é em direção a ele que postulamos as problemáticas em torno das imaginações geográficas aqui dispostas. Antes, para concluir que esse filme não está isolado em uma filmografia contemporânea, demonstramos em duas outras obras como esses processos de formação de paisagem, deslocalização e apropriação das materialidades do espaço pelas imaginações geográficas ocorrem.

Meek's cutoff apresenta a história de um grupo de colonos que se perde no deserto do Oregon durante o processo de ocupação colonial dos territórios dos Estados Unidos. O filme mostra a experiência de desorientação dos personagens, evidenciada por planos imediatos, que, por sua forma restrita, próxima aos personagens (Figuras 1 e 2), extrapolem uma localização do deserto em cena como o Oeste dos Estados Unidos, deslocalizando-o no sentido de uma experiência atordoante de viagem, sem mapa, origem ou destino certos. Assim, são reconfiguradas as espacialidades do faroeste (do deserto que é, para o cânone do gênero, um espaço

nacional – um lugar, portanto) pela sensação de estar perdido, que aciona uma política da espacialidade no filme.



Figuras 1 e 2: Imagens do filme *Meek's cutoff*.

Fonte: *Meek's cutoff* (*O atalho*), 2010.

Se o espaço conhecido e identificado aparece prioritariamente por um dado de desorientação radicalizada pelo fato de que os personagens não sabem onde estão, entendemos que a sua propriedade daquele espaço – reivindicada pelo seu empreendimento colonial – é desafiada. A desestabilização do lugar em cena, o gesto de torná-lo desconhecido ao evidenciar formalmente o desconhecimento com que os atores em cena lidam com ele (caminhando sem rumo certo, repetindo as mesmas coreografias de exploração e trabalho), assim também desestabiliza a reivindicação política de posse que é feita sobre esse espaço.

Tendo a paisagem como a forma que prioriza o como se vê em lugar do que se vê, temos, em *Meek's cutoff*, a espacialidade apresentada como uma paisagem limitada pelo quadro fílmico, segundo a própria diretora do filme (Gilbey, 2011), à semelhança dos gorros pesados que as personagens femininas carregam em suas cabeças e limitam a sua visão. Por outro lado, enquanto o cânone do faroeste como gênero procura se desfazer da historicidade em favor das relações entre seus padrões genéricos (o deserto, o cowboy, a pequena cidade, o gado e o indígena), frequentemente elaborando como consequência disso um lugar fabricado por uma falsa elaboração histórica ideologicamente carregada – como as vistas contempladas (e disponíveis à expansão colonial) pelos personagens dos filmes de John Ford -, Reichardt, em *Meek's cutoff*, provoca um contraste com essas outras imagens do Oeste ao enfatizar a restrição de seus planos para se aproximar da experiência feminina e laboriosa da viagem ao Oeste.

Reichardt propõe uma nova experiência sensível com o deserto em seu filme, que contrasta com a abordagem nacionalista de um filme como *The searchers*, por exemplo. Ao elaborar esse espaço geográfico pela experiência do trabalho repetido, desorientação e desabitação, *Meek's cutoff* enfatiza outras possibilidades sensíveis para esse espaço, que o deslocaliza da situação política convencional do gênero do faroeste. Não se trata, no entanto, de uma abordagem mais realista para o deserto estadunidense, mas sim de uma alternativa formal à apresentação audiovisual do deserto do Oeste.

Outro exemplo interessante da deslocalização do espaço geográfico acionada pela forma audiovisual na encenação desse espaço está no filme *Jauja*, em que o local do título é mencionado apenas em uma epígrafe no início do filme. *Jauja* é o nome de uma província no centro do Peru, que tem um significado utópico e mítico de uma terra em abundância, sem trabalho e com constante saciedade (Prysthon, 2020). Essa ideia é comum em narrativas europeias sobre a América Latina no primeiro período da colonização. No entanto, o filme de Alonso contradiz essa utopia com uma heterotopia constante, desenhando espaços do outro e da alteridade (Teichmann, 2015).

A heterotopia aparece, para Michel Foucault (2009), como espaços que sobram ou vazam em um processo incompleto de dessacralização e racionalização do espaço. Como resultado disso, a heterotopia revela, segundo o autor (2009, p. 415), lugares “que são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas”, “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis”. Rosa Teichmann (2015, p. 116) define heterotopia a partir de Foucault, identificando em *Jauja* “o espaço que não leva a parte alguma, o espaço sem tempo, o espaço da marginalidade”. O pampa, cenário de *Jauja*, é localizado pela autora (2015, p. 116) como a margem de um centro que está fora do filme, “uma sociedade organizada, com leis, com tradição”, o “espaço formal, burguês e respeitável”. Desse modo, o espaço que vemos no pampa seria o outro lugar, a heterotopia foucaultiana, que deve ser tomada e apropriada pelo projeto colonial do centro.

Ao contrário de *Meek's cutoff*, em *Jauja*, a busca colonial não é conduzida por coreografias de trabalho repetitivo com o objetivo de criar um lugar para habitação. Os personagens não conseguem responder a esse espaço da marginalidade, esse lugar fora do tempo, com nenhum projeto concreto de apropriação desse espaço ou de sua transformação à semelhança do centro. Consequentemente, o que temos é um grupo de militares deambulando, sem objetivo concreto de ação, por locações da Patagônia.

Suas coreografias também não denotam operações de trabalho, mas sim uma reiterada incapacidade de ir em frente. Eles praticam aquilo que Prysthon (2020, p. 174) denomina “imaginações geográficas”, projeções espaciais sempre em processo, que agem sobre o território geográfico, ou a partir dele, sem conseguir fazer dele uma perícia completa, engendrando, assim, “mitologias e assombros”.



Figuras 3 e 4: À esquerda, imagem do filme *Jauja*; à direita, fotografia de Henry Bosse.

Fonte: *Jauja* (2014); Castanha; Reichardt (2021).

Essa imaginação geográfica age já no quadro em que os espaços do filme são encenados: em *aspect ratio* de 1.33:1, com as vértices arredondadas (Figura 3). Esse quadro é evocativo de outra relação visual com o espaço midiático-ficcional, uma do primeiro cinema, da fotografia e da pintura, isso porque acentua o espaço em cena por sua visualidade artificial, pelos efeitos pictóricos de sua encenação. O acentuado contraste de cores reitera esses efeitos pictóricos, que fazem da Patagônia de *Jauja* uma paisagem estranhada, um lugar próprio da encenação fílmica, ainda que exista como locação, de precisão histórica e geográfica, no território argentino. Assim, a Patagônia de *Jauja* só existe como imagem, o que ocorre pela relação que a forma visual da espacialidade engendrada aqui por Alonso aciona com uma cultura visual de encenação do espaço geográfico – que superficializa esse espaço e torna-o paisagem.

Um caso ilustrativo desse tipo de cultura visual é a série de fotografias em cianotipia de Henry Bosse (Figura 4) apresentada no livro de ensaios *A film guide to getting lost*, de Rebecca Solnit (2006). As imagens capturam o alto rio Mississippi no final do século XIX. Todas elas são ovais e apresentam uma tonalidade azulada, que é resultado da técnica de impressão fotográfica utilizada. Solnit (2006) menciona em seu ensaio como essa paleta de cores azuladas faz com que o rio

representado por Bosse pareça “o rio do era uma vez”, embora as fotos tenham sido encomendadas como estudos para projetos de engenharia que visavam tornar o rio mais eficiente e produtivo. Em “Landscape and the fantasy of moving pictures: early cinema’s phantom rides”, Tom Gunning (2010) também descreve como mudanças nos hábitos e nas tecnologias de viagem e percepção criaram novas formas de representação do espaço extra fílmico, transformando paisagens em imagens pitorescas por meio de agenciamentos dessas novas tecnologias de visão e turismo.

Para que a Patagônia apareça como imagem em *Jauja*, é necessário que uma cultura visual tenha previamente moldado a geografia como imagem, enquadrando-a com seus próprios recursos. Essas imaginações do espaço, ou paisagens, podem até mesmo levar a transformações geográficas, como projetos de engenharia no rio Mississippi ou empreendimentos turísticos que permitem a contemplação e o reenquadramento dessas paisagens. Desse modo, a paisagem formaliza e transforma em tecido, em superfície midiática, o espaço geográfico, mas a imaginação geográfica envolvida nesse gesto formal, técnico e criativo não produz uma cisão entre paisagem e geografia, mas sim uma relação tensiva, em que a paisagem desnaturaliza e problematiza as identificações do espaço geográfico. A rejeição de uma narrativa que identifica propriamente um lugar, como em *Jauja*, impede a paisagem do filme – e de outros filmes formalmente semelhantes a ele, como *Meek’s cutoff* e *Il buco* – de retornar ao espaço geográfico, embora ele permaneça suspenso como imagem ou, no caso desses filmes, audiovisualidade? A promessa de Kracauer, de que a realidade geográfica é inevitável à audiovisualidade, independentemente das identificações narrativas, pode ser concretizada em seus próprios termos? Se um retorno à geografia é possível, como ele lida com a deslocalização já realizada pela paisagem?

Ao escrever sobre *Jauja*, Prysthon (2020, p. 176) defende que de fato há um retorno à realidade material, que no cinema de Alonso “se dá na conjunção” entre corpo e espaços cênicos. *Meek’s cutoff*, *Jauja* e *Il buco* se assemelham como movimento de encanto com a geografia que termina por se engajar em um gesto de reimaginação desse espaço que contribui para a sua deslocalização – ou seja, para que a sua identificação regional, geográfica, nacional e histórica seja desestabilizada. Em *Jauja*, por exemplo, as deambulações escapam à rigidez de uma identificação narrativa com precisão de lugar e época, elas se tornam, quando o filme avança, cada vez mais envoltimentos criativos ahistóricos (por suas deambulações através de contextos históricos e evocações temporais diversas) com aquele espaço geográfico, enquanto mais de uma temporalidade diferente é conjurada para atuar

naquele espaço, uma vez que o protagonista parece ter atravessado, ao final do filme, um tempo extradiegético. O fato, no entanto, de que a Patagônia ainda é a locação de *Jauja*, o lugar específico que recebeu o investimento econômico e criativo do filme – como o de que o Oregon permanece como locação de *Meek's cutoff* – indica que algo das identificações do lugar permanece, ainda que reconheçamos um exercício de deslocalização pela encenação do espaço nessas obras.

Colocando de outro modo, a disponibilidade do lugar em cena é definida ainda pelas circunstâncias materiais, econômicas, geográficas e históricas a partir das quais a espacialidade aparece em cena. Essa é uma maneira de pensar o vazamento do real pelo espaço discutido por leitores de Kracauer e pesquisadores do lugar no cinema como Elena Gorfinkel e John David Rhodes (2010), como algo que se dá na rede criativa-econômica que traz espaços à cena. Ao mesmo tempo, no entanto, a encenação pode agir no sentido de uma indisponibilidade do lugar em cena ao criar pontos de tensão com as identificações que seriam engendradas como circunstâncias dos enquadramentos. Martin Lefebvre (2006) demonstra isso ao citar as cenas no deserto em *Teorema* (1968), de Pier Paolo Pasolini, como exemplos da paisagem no cinema, especificamente a partir de uma exclusão, do sentido de paisagem, da ideia de cenário, que é para ele o espaço em cena dotado de sentido narrativo, disponível a receber uma série de identificações narrativas – entre elas, a de lugar.

Estudar a espacialidade no audiovisual nos leva a uma tensão entre a autenticidade da identificação de um lugar e o artifício da paisagem como forma. Neste artigo, estamos trabalhando com filmes que problematizam essa autenticidade do espaço geográfico e da locação ao desdobrar a forma espacial para além de uma fidelidade realista (em que o mundo pode ser simplesmente encontrado e referenciado pela forma fílmica em sua prerrogativa indexical), elaborando paisagens que tensionam a identificação desses espaços e desestabilizam as narrativas em torno dele. A seguir, tratamos do papel que a figura humana, também em cena nessas paisagens e agentes desse espaço em cena, cumpre nesses processos de deslocalização da geografia pelo audiovisual.

Descentralizações figurativas

Com cerca de uma hora na minutagem de *Il buco*, uma desorientação implica a experiência do espectador. No interior do Abismo Bifurto, onde o filme reconstrói o trabalho de espeleólogos no ano de 1961, a capa da revista *Epoca*, cuja algumas de suas páginas haviam sido colocadas em chamas com o objetivo de iluminar a caverna, é mostrada sobre a superfície de um de seus lagos, possibilitando

ver a figura do ex-presidente estadunidense John Kennedy (Figura 5). Por meio de um *close up*, a câmera registra a sua visibilidade sendo dissolvida conforme a escuridão prevalece sobre os feixes luminosos emitidos pelas lanternas dos espeleólogos. Ainda escutamos o som de pingos d'água, como se fossem os resquícios de uma noite de chuva em uma cidade, de modo que a continuidade diegética é mantida, porém a forma com que significamos o espaço em que essa diegese havia se estabelecido é deslocizada.

Pois, assim como a figura de John Kennedy e as páginas da Epoca que se consomem no interior da caverna, as identificações geográficas e históricas do lugar em que estamos já se achavam em turvação, encontrando, nesse intervalo em específico, um momento em que o fenômeno é capaz de cintilar. Poucos instantes depois, interrompendo a pregnância do negrume visual, alguns feixes de luz voltam a iluminar esse espaço que ainda não havia sido explorado pela ação humana. Afinal, a narrativa do filme consiste, em partes, na reconstrução da primeira expedição a esse buraco por entre as montanhas do Pollino, região da Calábria, sul da Itália, à época considerado o terceiro mais profundo da Terra que se tinha conhecimento.

Uma figura aparece na imagem (Figura 6), e as formas com que as suas vestimentas amalgamam o seu movimento nos implicam com uma “semelhança des-referencializada”, pois nos remetem às imagens de uma cultura visual que se voltou a um espaço também pouco explorado extra midiaticamente: o dos outros corpos celestes. Portanto, como um astronauta que investiga um planeta desconhecido, a figura humana nessa sequência de *Il buco* tem em grande parte do tempo o rosto negado – não há acesso a indícios de uma interioridade do corpo humano que restaria atrás de seu maquinário. Contudo, em vez da reflexividade que o material opaco dos trajes espaciais nos devolve, aqui, no interior da caverna, é a crista de luz das lanternas que nos são retornadas, o que encandeia a visibilidade dos gestos dos espeleólogos. Com isso, elas não apenas confundem a aparição dessas figuras humanas com o aspecto figurativo da topografia, mas insinuam uma cisão no espelhamento entre *antropos* e totalidade cósmica que a cultura visual no Ocidente tem como hegemônica – um espelhamento que confere ao humano uma transcendência em relação ao aspecto físico do mundo e das coisas. Em seu lugar, é o aspecto informe da luz e a especularidade visual que emerge do movimento dos corpos por entre a fisicalidade da caverna que trama a plasticidade do cosmos em favor da espectralidade.

Em alguns momentos, nos instantes em que a corporeidade das figuras se oculta e apenas os sinais luminosos estão visíveis, esse expediente visual forja

a aparição de outras correspondências. Pois, mesmo localizada nas regiões mais profundas da Terra, a coreografia visual acaba por evocar as estrelas e as suas constelações, que podem ser considerados como alguns dos signos mais concretos de uma exterioridade na realidade extra fílmica. Porém, se a pregnância das estrelas e das constelações sobre a cultura se trata de uma forma ancestral de orientação do humano tanto no cosmos quanto na geografia terrestre, na espacialidade audiovisual inventada pelo filme, em contrapartida, a sua evocação por meio de uma relação dessemelhante com os sinais luminosos dos capacetes, funciona como o vetor de um embaralhamento e desorientação das coordenadas do lugar com o qual nos identificamos narrativamente.



Figuras 5 e 6: Imagens de *Il buco*.

Fonte: *IL BUCO (Das profundezas)*, 2021.

Nesse sentido, em termos comparativos, podemos dizer que na dramaturgia teatral da caverna de Frammartino, diferentemente da que encontramos no mito da caverna de Platão, não haveria conhecimentos a serem revelados, ou separação entre verdade e aparência na desocultação dos objetos. Em seu lugar, sustentamos que se trata de um mergulho nas assimetrias e desierarquizações com que os signos se dissociam de seus referentes diegéticos e narrativos, e colocam em evidência outras cenas de inteligibilidade sobre o que está visível, como expresso no conceito de “imaginações geográficas”, de Prysthon (2020), mas também na noção de “ficção” formulada pelo filósofo francês Jacques Rancière (2012, p. 64): não um mundo imaginário que se opõe ao mundo real por natureza e vigência ontológica, mas por grau de consensualidade acerca de como os seus elementos sensíveis são apreendidos.

Conflitos entre “ficções” como esse não se restringem ao cinema, mas atravessam a cultura visual que media a relação com a geografia do mundo e o cosmos. Referindo-se à exploração do espaço sideral, o filósofo chinês Yuk Hui (2020) afirma que as imagens produzidas pela Sputnik, em 1957, representam “a primeira vez em que os seres humanos puderam refletir sobre a Terra a partir

de fora, e, nesse aspecto, a Terra com a ajuda da tecnologia espacial, passa a ser vista principalmente como um artefato”. Esse é um evento paralelo ao início da organização dos movimentos ambientalistas e sistematização dos saberes ecológicos na política institucional, o que Hui vincula ao enquadramento do planeta nos sistemas recursivos da técnica moderna, que viria a ser maximizado com a cibernética. Como consequência, afirma que essa composição, por um lado, capacitou a metrificação dos impactos das ações humanas e a formulação das devidas respostas tecnológicas, mas, por outro, reiterou um estranhamento do lugar da Terra nas relações cosmológicas e morais das sociedades humanas, pois confirma a sua subexistência nos enquadramentos sustentados pelas armações e recursividades da técnica moderna.

Il buco recusa essa transformação de perspectiva sobre a Terra e acionada na cultura visual em muitos momentos em que se demanda uma reflexividade sobre o evento-limite que denominamos Antropoceno. Entretanto, não deixa de colocar em cena um outro estranhamento da Terra, dado pela deslocalização dos espaços narrativos e tensionamento das soberanias formais da figura humana.

Observamos esse expediente na lida com a cognoscibilidade dos personagens da narrativa de *Il buco*. Muitas das imagens capturadas pela câmera de Frammartino revelam trechos de espaço provisoriamente ignorados pelos olhares dos espeleólogos. De modo geral, isso ocorre porque a câmera se precipita na profundidade da caverna, de forma que observa a descida desses corpos e do maquinário já ocupando uma posição vantajada no que para eles ainda se trata do desconhecido do espaço. Entretanto, o que poderia ser aproveitado como uma vantagem tanto espacial quanto temporal não se enquadra em uma varredura asséptica dos objetos que são registrados na imagem. Ao contrário, em cumplicidade com o grau de incerteza e exploração que designa essa aventura pelo Abismo Bifurto, as operações da câmera tratam de revitalizar o trânsito entre crença e descrença, a potência figural e a contingência material dos corpos.

É o caso, por exemplo, do plano em que a câmera enquadra de baixo para cima a descida de um espeleólogo sobre uma das escadaria da caverna. Isso é construído de modo que o enquadramento está sob o risco iminente de ruptura com um espelhamento mimético da realidade extra midiática, da previsibilidade do movimento ou da estabilização do espaço audiovisual em termos de um lugar capaz de ter fixada as suas identificações geográficas e históricas. Desse modo, não há soberania narrativa e visual sobre as ações dramáticas ou a distinção entre corpo, figura e matéria luminosa, mas “imaginação geográfica” de uma paisagem audiovisual

de características heterotópicas. Pois, diante da visualidade das imagens do filme, o tempo presente à sua apresentação se impõe mais soberanamente do que o próprio reconhecimento do que está sendo representado, o que confere uma sobredeterminação a espectralidade e uma indeterminação signíca à figuração.

Esse contraste de perspectivas fica evidente no cotejo de um acontecimento que é retratado no filme: a inauguração do Edifício da Pirelli, em Milão, no norte da Itália, que nos é mostrada intermediaticamente no início de *Il buco* por meio de uma sequência em que habitantes do vilarejo que rodeia o Abismo Bifurto assistem uma televisão comunitária (Figura 7). No trecho da reportagem publicitária que é transmitida, há uma ode à transparência do vidro que materializa a superfície da construção, além da sua capacidade de oferecer uma vista panorâmica da cidade, o que é exemplificado pelos constantes giros da câmera do cinegrafista, sempre dominantes sob o que jaz abaixo. O contraste da sequência se refina ainda mais com a emergência de uma trilha extra diegética com uma sonoridade acelerada, evocando o crescimento urbano e a industrialização da Modernidade.

Em oposição a isso, *Il buco*, mesmo nas sequências em que a dimensão visual repousa a sua inventividade e adota um registro naturalista, não confere ao que está no “alto” ou em uma posição vantajada um controle na forma de dispor sobre a visibilidade do espaço ou dos corpos. É curioso, por exemplo, que as imagens que mais nos cartografam os espaços do Abismo Bifurto não venham do maquinário da câmera ou de um imageamento produzido com o auxílio da cibernética, mas dos esboços de um desenhista que acompanha os espeleólogos (Figura 8).



Figuras 7 e 8: Imagens de *Il buco*.

Fonte: *IL BUCO (Das profundezas)*, 2021.

Em muitos momentos, essa recusa de uma soberania visual e espacial é conjugada com as imagens que mostram o personagem Zil Nicola, um pastor de ovelhas que vive e trabalha nas redondezas. A partir disso, *Il buco* insinua um

confronto entre a exploração das entranhas do Abismo Bifurto e a fragilização da saúde do personagem, fazendo emergir a questão se o trabalho dos espeleólogos no início dos anos 1970 – e, de certa forma, o seu trabalho como cineasta no presente da realização do filme – não constitui mais um expediente de enquadramento das existências do pastor e da caverna nos sistemas recursivos da técnica moderna. Frammartino não é taxativo em um posicionamento, embora o lançamento da questão seja importante para não cotejarmos o filme em termos de uma adesão ingênua a seu espetáculo visual. Compreendemos que ele escolhe como resposta as próprias materialidades do impasse, ou seja, o trabalho com a capacidade do cinema em se hospedar na aspectualidade de fenômenos de desclassificação.

Para além de como isso se dá nas deslocalizações dos espaços narrativos, esse expediente confere ressonâncias ao paradigma do “informe” como reivindicado pelo filósofo francês Georges Didi-Huberman (2015) a partir da obra de Georges Bataille (2018). Nele, o informe funciona duplamente como um operador conceitual que qualifica os fenômenos de desclassificação na morfologia de uma obra, e como um instrumento metodológico que inscreve esses fenômenos na montagem de relações e processos a serem estabelecidos pelas formas. Desse modo, o informe não se restringe a imagens que, de antemão, tenham uma aspectualidade específica, como as que mostram a desintegração física de um corpo, por exemplo, mas contempla uma instauração dessa heurística por meio de fragmentações, desfoques, sobreposições, entre outros expedientes visuais de montagem em que se agita a tendência a desclassificação figurativa.

Os autores afirmam que é especialmente o antropomorfismo que sofre uma dilapidação com esse entendimento, pois a inscrição da figura humana na cultura visual do Ocidente ocorre por meio de uma preservação da soberania formal de sua figuratividade. Consequentemente, funcionaria não apenas como a métrica de uma organização morfológica do espaço e da espacialidade, mas como um instrumento de decantação da totalidade cósmica. Na tradição cristã, por exemplo, é o vetor que abstrai o que é construído à imagem e semelhança de Cristo, por um lado, e o que pertenceria à mundanidade dos outros entes da natureza, por outro, a qual ela [a figura humana], sob o signo do tabu religioso, transcenderia (Didi-Huberman, 2015). Assim sendo, diante de imagens que são construídas sob a heurística do informe, há uma desnaturalização não apenas da experiência visual com as imagens, mas a constituição de uma experiência cosmológica com o mundo audiovisual que insurge.

No caso de *Il buco*, é o que acontece na montagem de “semelhanças informes” por meio da figuração do corpo do personagem de Zil Nicola e da topografia da caverna, recorrentemente acionada pelo filme. Em determinada

sequência, são as veias e a pele de suas mãos, mostradas em pulsação por meio de um plano detalhe, que repercutem visualmente as cordas dos espeleólogos no interior da topografia da caverna. Em outra sequência, é a escuridão da cavidade bucal do seu corpo que convoca as inúmeras cavidades do espaço geográfico (Figura 9), seja a entrada do Abismo Bifurto na base do Pollino ou as curvaturas que se multiplicam na especularidade de seu interior. Já em determinada transição entre planos, os feixes de luzes com que os espeleólogos iluminam os caminhos para as profundezas da Terra (Figura 10) se confundem com os emitidos pela lanterna de um médico (Figura 11), que examina os olhos, as orelhas e outras cavidades no corpo do pastor. Em outra, é o som dos pingos d'água que povoam toda a expedição de espeleologia que se misturam com os de uma compressa que se faz no rosto de Zil Nicola.



Figuras 9-12: Imagens de *Il buco*.

Fonte: *IL BUCO (Das profundezas)*, 2021.

Por fim, podemos nos referir a uma semelhança gesticulada e transmaterial entre os movimentos dos exploradores para sondar as paredes da caverna na escuridão e os esforços do médico em auscultar o corpo enfraquecido do idoso (Figura. 12). Reforçamos que esses gestos de montagem do filme não se desdobram com o objetivo de fomentar uma crença animista entre o corpo do pastor e a caverna, mas de abrir uma zona de indeterminação na espectadorialidade que reelabore a partilha do sensível inscrita na forma com que reivindicamos o mundo como imagem.

Considerações finais

Este trabalho é um desdobramento de pesquisas sobre o espaço no audiovisual que pretendem tensionar algumas apresentações prévias de conceitos como paisagem, lugar, espaço geográfico e espaço fílmico. Observamos uma reiteração de pesquisas brasileiras no sentido de problematizar a relação existente entre espaço audiovisual e espaço pró-fílmico, indo além de uma expectativa de fidelidade luminosa que está implicada em uma ética realista do “filmar o mundo”. Neste artigo, entendemos que, mais do que filmar o mundo geográfico como ele se apresenta, parte de um cinema contemporâneo interessado na apropriação de determinados sítios geográficos pelo audiovisual produz uma geografia própria, imaginada na forma do audiovisual.

Reconhecer isso se torna interessante por alguns motivos. Primeiro, porque esses filmes rompem com uma apresentação idealista do espaço natural como sítio de contemplação e deslumbre, que se apresenta frequentemente em uma distinção entre o espaço e o humano, em que o primeiro é mero objeto da construção e centralização do sujeito representado pelo segundo. O princípio do humano diante de um espaço que ele deve conquistar, ocupar, explorar para consolidar a posição central da sua própria sujeição (em que ele é o principal agente sobre esse espaço) é reiterado em uma formulação mais convencional do espaço natural pelo cinema.

Entendemos, assim, que *Il buco*, como outros filmes contemporâneos, desafiam formalmente essa lógica cartesiana, na qual a figura humana é centralizada, e o espaço em cena é estável, disponível para ser identificado e referenciado pelo escrutínio da tecnologia audiovisual. Nesses filmes, o que é formalizado, no lugar disso, é uma reorientação das relações entre humano, ambiente, tecnologia e imagem. Essa reorientação ocorre, como defendemos, por uma destabilização da geografia em cena provocada pela deslocalização e desorientação espacial. Desse modo, as identificações históricas, nacionais e proprietárias do espaço em cena são abaladas por uma forma que desnaturaliza a situação desses espaços e descentraliza a figura humana em gestos formais imaginativos.

Nesse sentido, a forma e a técnica audiovisual são agentes que provocam um estremecimento na segurança referencial dos espaços em cena e agem imaginativamente sobre o espaço geográfico, desorganizando discursos (inclusive de propriedade e poder) estabelecidos sobre eles. Desse modo, ainda que compartilhem de um reconhecimento da função de poder que cumpre um arquivamento do gesto pelo cinema (Ribeiro, 2021), tal como o realizado potencial colonizador das técnicas

de conhecimento e representação do espaço geográfico (Ivakhiv, 2013), também reconhecemos um potencial para a deslocalização. Na qualidade imaginativa da forma audiovisual, trata-se de entrever uma possibilidade de registro que elabore uma desestruturação do poder sobre o espaço ao produzir mundos audiovisuais orientados pela impermanência do lugar, instabilidade dos sujeitos e, enfim, pelo rendimento da alteridade.

Referências

BATAILLE, G. *Documents*: Georges Bataille. Tradução: João Camillo Penna e Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018.

CASTANHA, C; REICHARDT, K. Para habitar esta paisagem. *Cinética*, 2021.

CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAVALCANTE, J. V. S. A imagem informe: reflexões sobre a alteridade dos corpos sem rosto. *Galáxia*, São Paulo, n. 44, 2020.

DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe*: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataill. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DORA, V. Beyond the screen: Luigi Ghirri, landscape and paradox. *GeoHumanities*, Abingdon, v. 1, n. 2, p. 345-362, 2015.

FOUCAULT, M. *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GILBEY, R. Kelly Reichardt: how I trekked across Oregon for Meek's Cutoff then returned to teaching. *The Guardian*, London, 9 abr. 2011 Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2011/apr/09/kelly-reichardt-meeks-cutoff>. Acesso em: 8 jul. 2017.

GORFINKEL, E.; RHODES, J. D. (ed.). *Taking place*: location and the moving image. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011. *E-book*.

GUNNING, T. "Landscape and the fantasy of moving pictures: early cinema's phantom rides". In: HARPER, G.; RAYNER, J. (ed.). *Cinema and landscape*. Chicago: The University of Chicago Press, 2010. p. 31-70.

HUI, Y. *Tecnodiversidade*. Tradução: Humberto Amaral. São Paulo: Ubu, 2020. *E-book*.

IVAKHIV, A. J. *Ecologies of the moving image*: cinema, affect, nature. Waterloo, Ont: Wilfrid Laurier Univ. Press, 2013.

LEFEBVRE, M. *Landscape and film*. New York: Routledge, 2006.

PARIKKA, J. Arqueologia da mídia: interrogando o novo na artemídia. *Intexto*, n. 39, p. 201-214, 2017.

PRYSTHON, A. “As paisagens sonhadas em Lisandro Alonso”. In: FONSECA, E. D.; RAMALHO, F. A. M. (org.). *Trânsitos e subjetividades latino-americanas no cinema*. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020. p. 174-185.

PRYSTHON, A.; CASTANHA, C. S.; ASSUNÇÃO, L. V. “Algumas notas sobre paisagem e espaço na cultura audiovisual”. In: PEREIRA DE SA, S.; AMARAL, A.; JANOTTI JUNIOR, J. (org.). *Territórios afetivos da imagem e do som*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2020. p. 169-198.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIBEIRO, M. R. S. Cosmopoéticas da desobediência informe: leitura contra-colonial do regime da extração no catálogo Lumière. *E-Compós*, Brasília, DF, v. 24, 2021.

SOLNIT, R. *A field guide to getting lost*. London: Penguin Books, 2006. *E-book*.

TEICHMANN, R. M. Utopía y heterotopía en *Jauja*, de Lisandro Alonso. *Arte e investigación*, Buenos Aires, n. 11, p. 114-121, 2015.

Referências audiovisuais

IL BUCO (*Das profundezas*). Michelangelo Frammartino, Itália, Alemanha, França, 2021.

JAUJA. Lisandro Alonso, Dinamarca, México, França, Argentina, Alemanha, Países Baixos, 2014.

MEEK'S CUTOFF (*O atalho*). Kelly Reichardt, EUA, 2010.

submetido em: 05 jan. 2024 | aprovado em: 19 jun. 2024