

## A PAISAGEM COMO IMAGEM

*Marina Cañas Martin, Éber Pires Marzulo*

### **Resumo**

Este artigo parte de duas premissas: 1) a compreensão da paisagem enquanto imagem de um território, e 2) a possibilidade de analisar o discurso como instaurador do real. Primeiro pressuposto traz a tona um grau de especificação de compreensão sobre a noção de paisagem: imagem de território. Segundo pressuposto rompe com a abordagem clássica representacional. Definida como imagem, entende-se que a paisagem pode ser analisada com rigor como um discurso. Seja fotográfico, pictórico, escultórico ou audiovisual. Cada discurso estabelecido desde a imagem tem taxionomia particular. Aqui se estará analisando a paisagem desde discursos audiovisuais fílmicos, em função da relevância que a imagem audiovisual assume nas sociedades contemporâneas tendo como paradigma a produção fílmica. Na abordagem, a paisagem perde seu estatuto de imagem estática para ganhar movimento. O percurso analítico estabelecido define que 1) a instauração do real deriva de batalhas discursivas, 2) a imagem constitui discurso e 3) toda a paisagem se institui como imagem. Daí impor-se à análise a necessidade de estabelecer critérios para definição dos discursos fílmicos a serem investigados como instauradores de uma determinada paisagem. No caso, a construção da paisagem do território pampiano como constitutivo de certo amálgama identitário do sul do Brasil, Uruguai e Argentina. Para tanto, o artigo se utiliza de imagens dos filmes *Anahy de las Misiones*, *Un lugar en el mundo* e *El viaje hacia el mar*, na busca da compreensão de como os discursos audiovisuais contemporâneos afirmam atualizando a existência de uma região enquanto paisagem cultural. Entra em foco a paisagem pampiana.

**Palavras-Chave:** imagem, paisagem, discurso fílmico, América do Sul, Pampa

### **1. A respeito da instauração do mundo**

As tentativas de estabelecer o que instaura o mundo têm passado nas últimas décadas por transformações profundas sem abalar a hegemonia da perspectiva representacional. Por representacional se entende as abordagens que tratam o mundo das coisas como existências estabelecidas, cuja apreensão e compreensão apenas ocorrem no plano da representação. Tal plano da representação teria uma hierarquia donde o nível mais próximo da coisa representada constituiria o conceito e os planos inferiores simulacros. Classicamente, a ciência moderna se insere nessa tradição platônica complementando a construção conceitual com a noção de representação sintética quantitativa universal. A explicação sobre o mundo das coisas seria tão mais precisa quanto mais sintética e modelar seja sua demonstração. Dessa forma, a representação mais avançada no plano científico seria aquela alcançada por modelos matemáticos, dada sua capacidade de síntese e generalização para explicar o funcionamento do mundo das coisas.

A emergência das ciências sociais, não por acaso, fundou-se no modelo da biologia como referência capaz de garantir o estatuto de cientificidade logo, de validação dos fenômenos sociais através de modelos matemáticos ou, pelo menos, quantificáveis. Em seu desenvolvimento histórico as ciências sociais, todavia, foram se complexificando e construindo seu próprio estatuto de cientificidade ora em tensão com critérios consolidados e reconhecidos ora os reproduzindo ou ainda intervindo nos debates no campo das ciências empírico-matemáticas a cerca dos critérios de validação. O movimento de tensão das ciências sociais com as ciências empírico-matemáticas remete, em especial, ao estabelecimento da história como disciplina científica fundada na comprovação de eventos através de relatos com improváveis possibilidades de formulação modelar matemática. As ciências sócio-históricas começavam a estabelecer outro paradigma de cientificidade em termos dos critérios de demonstração do fenômeno. Tal acontecimento não extinguiu as abordagens das ciências sociais que se constituíram e desenvolveram tendo como paradigma os critérios de validação derivados das empírico-matemáticas, porém abriu um campo de possibilidades de constituição autônoma das ciências sócio-históricas em relação ao estatuto de cientificidade.

Configurando um novo paradigma científico, derivado da definição da existência de campos autônomos entre as ciências sociais e ciências empírico-matemáticas, esta perspectiva polêmica conquista reconhecimento no âmbito das instituições legitimadoras dos critérios de cientificidade. A conquista de determinado grau de legitimidade da autonomia dos critérios de cientificidade nas disciplinas sócio-históricas interfere inevitavelmente na configuração do campo científico, em especial quando avanços nas ciências empírico-matemáticas colocam questionamentos ao estatuto de validação científica estabelecido. Pode-se pensar em termos de choque paradigmático, em que pese a formulação clássica de paradigma não contemple a convivência de mais de um. Talvez nessa breve formulação sobre o estatuto de cientificidade, em particular no que tange aos critérios de demonstração, esteja-se mais próximo de uma postura pós-paradigmática, na medida em que se propõe a coexistência de diferentes referentes para não dizer paradigmas, com graus relevantes de hegemonia como definidor do próprio campo científico.

Para a perspectiva assumida nesse artigo, tal percurso analítico é fundamental porque permite o entendimento de como o discurso se institui como expressão de demonstração com validade no âmbito das ciências sócio-históricas com incidência na configuração contemporânea do estatuto de cientificidade das próprias ciências empírico-matemáticas. Discursos sobre história, sociedade, cultura, política, psique, artes, tempo e espaço fundados em procedimentos de análise explícitos, rigorosos e precisos passam a ser

reconhecidos como demonstração válida do funcionamento das coisas tanto quanto os modelos matemáticos. Ainda mais, passam a problematizar procedimentos e conclusões das ciências empírico-matemáticas demonstrados através de modelos matemáticos; mas isto é outra história. Interessa manter o foco no estabelecimento do discurso como expressão demonstrativa de validação e, derivando daí, como expressão legítima sobre o funcionamento das coisas. Estabelecido como expressão demonstrativa com validade científica, o discurso se torna instaurador do mundo porque o explica atribuindo significação ao mundo das coisas. Ao alcançar o estatuto de expressão demonstrativa legítima no âmbito científico, o discurso se torna também objeto legítimo de investigação científica para o desvendamento do mundo. Daí a emergência de estudos científicos sobre discursos se afirmarem como capazes de definir o funcionamento das coisas dado o entendimento que discursos são expressões que estabelecem a significação do mundo.

Até aqui temos implícito que estamos tratando de discursos expressos através da escrita. E o problema que o artigo propõe exige o estabelecimento da expressão audiovisual como discursiva. A expansão do audiovisual tem se acelerado nas últimas décadas, a partir de novas tecnologias de produção e difusão, porém sua relevância se encontra especialmente localizada na função que a TV ocupa como meio de comunicação e entretenimento. No caso do Brasil a relevância assume contornos particulares na medida em que a TV ocupou função central na unificação territorial de forma mais extensiva e intensiva do que o rádio, meio anterior de unificação cultural. De certa maneira, o rádio e depois a TV ocuparam no Brasil o lugar que na formação dos Estados-Nação modernos estiveram classicamente a escola, o sistema de bibliotecas e o mercado editorial. Se no Brasil a função do audiovisual tem condição específica sua importância nas sociedades contemporâneas como parâmetro da difusão de valores tem centralidade incontornável. Em que pese a importância da TV como principal veículo de difusão audiovisual é inegável que seu paradigma é a produção cinematográfica em sua expressão fílmica. Os filmes são reconhecidos como discursos, pois tem estrutura fundada em uma organização sintagmática cujo sentido se constrói a partir de uma sequência. A importância da sequência é tão nítida no discurso fílmico que denomina a captação das cenas, desde uma ordem de filmagem pré-estabelecida pelo roteiro que se encerrará na (re)ordenação, ainda com base no roteiro, seja alterado ou não, na montagem. O que se tem é que a produção audiovisual tem como estrutura aquilo que define a existência de um discurso: uma organização sintagmática, isto é, uma ordem cujo sentido emerge da organização de sequências.

São essas relações entre discurso, audiovisual e discurso audiovisual que colocam a necessidade da investigação acadêmico-científica do discurso fílmico para o entendimento da constituição de determinadas imagens como referenciais espaciais definidores de territorializações que incidem sobre a compreensão de mundo e logo, de sua instauração.

## **2. A paisagem como imagem**

O estudo das imagens que constroem um referencial espacial que incide sobre a compreensão e instauração do mundo pode ser conduzido através do estudo da paisagem. A noção de paisagem como imagem aparece nas teorias dos geógrafos Denis Cosgrove, Claude Raffestin e Milton Santos, apresentadas a seguir.

Para Claude Raffestin (2005) a paisagem não é uma realidade material e sim uma imagem dessa realidade, seja no plano artístico, seja no plano científico, segundo o que ele chama de “programa de observação”. No entanto, para a criação dessa paisagem, é preciso que um sujeito seja capaz de transformar a apresentação de um território em uma imagem. Sendo assim, uma porção de território não se torna paisagem pelo simples fato de existir, é preciso haver essa transformação, que pode ser do imaginário, artística e/ou científica.

A função dessa transferência de território em paisagem, logo, de construção de imagens, seria a de preencher uma ausência, uma lacuna, da mesma forma que, segundo Raffestin, a ignorância no campo do conhecimento provoca uma vontade de preenchimento, uma vontade de domesticação de determinado conteúdo. “A História está repleta de olhares geniais que mudaram a visão da sociedade e que ensinaram o homem o caminho para ver o que ele não havia visto antes. Se o nascimento de um olhar novo é um fenômeno individual, sua difusão é totalmente social” (RAFFESTIN, 2005:133).

Da mesma forma, para Denis Cosgrove, a paisagem sempre esteve intimamente ligada com a ideia de formas visíveis sobre a superfície da terra. “A paisagem, de fato, é uma ‘maneira de ver’, uma maneira de compor e harmonizar o mundo externo em uma ‘cena’, em uma unidade visual” (1998:98). Interessante ressaltar o peso dado por Cosgrove a essa “maneira de ver” e à construção de paisagens através da experiência indireta, através do contato do indivíduo com determinada paisagem por diferentes meios, seja pela literatura, pela música, pela fotografia, pela pintura ou pelo cinema. Independentemente do meio, o geógrafo indica ser esse um processo de construção visual, indo além do processo ótico, o que significa um tratamento da experiência no mundo através da imaginação e a expressão das ideias através de imagens.

Essa relação da paisagem com um conteúdo visível, também aparece em Milton Santos, para quem a paisagem é a porção da configuração territorial que é possível abarcar com a visão. Essa paisagem existe através de suas formas, que, apesar de criadas em diferentes momentos históricos, podem coexistir: “(...) as formas de que se compõe a paisagem preenchem, no momento atual, uma função atual, como resposta às necessidades, atuais da sociedade” (SANTOS, 2006:104).

Então, por um lado, considera-se o entendimento de Raffestin, Santos e Cosgrove, de que há uma relação direta entre paisagem e a construção de imagens. Por outro lado, como apresentado na primeira parte, entende-se que há uma possibilidade de compreensão dos processos de instauração discursiva desde a análise de imagens. Logo, se a paisagem encontra sua afirmação como imagem, pressupõe-se que possa ser investigada através da análise do discurso da imagem. Sendo assim, este trabalho busca analisar imagens de paisagens do Pampa, veiculadas através de filmes produzidos no Brasil, Argentina e Uruguai.

Em primeira instância, quando se fala dessa região imagina-se - por questões geográficas, históricas e identitárias, pelas imagens veiculadas e reforçadas em diferentes meios - uma paisagem de campo. Campos planos aparentemente uniformes, sem muita vegetação arbustiva, com gado solto, com campesinos e inevitavelmente com a figura humana do gaúcho ou *gaucho* (em espanhol, sem acento). Em português<sup>1</sup>, gaúcho é “o habitante dos campos do Rio Grande do Sul ou dos pampas da Argentina que, descendendo de europeu e de índia, se dedica a caçar com o laço e criar o gado *vacum* e cavalari”. *Gaucho* em espanhol<sup>2</sup>, significa “*mestizo que, en los siglos XVIII y XIX, habitaba la Argentina, el Uruguay y Río Grande del Sur, en el Brasil, era jinete trashumante y diestro en los trabajos ganaderos*”. A definição ainda acrescenta “*dicho de una persona: noble, valiente y generosa*”, em referência ao caráter do *gaucho*. As definições da palavra nos dois idiomas se utiliza de descritores semelhantes: mistura étnica, campo, gado e cavalo, além de uma delimitação territorial.

No artigo Tchê Pampa: histórias da natureza gaúcha, de Dirce M. A. Suertegaray & Luís Alberto Pires da Silva (2009), os geógrafos registram um olhar sobre as paisagens de campo e suas diferentes configurações ao longo do tempo, com o recorte aos Campos Sulinos, ou Pampa, os quais abrangem regiões pastoris de planícies nos três países da América do Sul - Brasil, Uruguai e Argentina. Termo de origem quíchua (ou quechua), Pampa significa “região plana” e “está associada à paisagem dominante de extensas

---

<sup>1</sup> Dicionário Aurélio online. Disponível em <http://74.86.137.64-static.reverse.softlayer.com/>. Acessado em novembro de 2012.

<sup>2</sup> Dicionário da Real Academia Española. Disponível em [www.rae.es](http://www.rae.es). Acessado em novembro de 2012

planícies cobertas de vegetação rasteira, características do extremo sul do território brasileiro e reunindo sobre o mesmo manto campestre os *hermanos* das Repúblicas Platinas” (2009:43). O estudo, entre outras questões, reconhece alguns aspectos da paisagem pampiana para a cultura gaúcha, trazendo um trecho do texto do Zoneamento Ambiental para Atividades Silviculturais: “Não poderão ser implantadas barreiras à visualização dos elementos cênicos no que diz respeito à imagem do PAMPA, reconhecido pelo imaginário gaúcho, onde a cultura da população é a visualização do horizonte” (SEMA/FEPAM/FZB apud SUERTEGARAY & PIRES DA SILVA, 2009:58).

A partir dessa afirmação, pergunta-se: o campo, a visualização do horizonte, e a figura do campestre, são reforçados por produções cinematográficas locais? Que outros elementos da paisagem são apresentados como componentes da imagem desse território?

### 3. A paisagem do cinema

A escolha dos filmes para este estudo obedece a dois critérios fundamentais. O primeiro refere-se ao reconhecimento da obra em instâncias culturais e econômicas, e o segundo critério refere-se à escolha de filmes cujas paisagens tenham destaque em relação à narrativa, conforme explicitado a seguir.

Em pesquisa que inclui uma discussão sobre cinema, sociedade e cidade Marzulo (2005) desenvolve, a partir de Bourdieu (1996, 1999), a ideia de filme como bem simbólico, à medida que sua difusão e produção fortalecem identidades específicas ou locais, tanto no que diz respeito à homogeneização dos gostos e padrões simbólicos, quanto na afirmação de identidades sociais específicas. E, como bem simbólico, o filme pode ser avaliado por diferentes instâncias de consagração.

Independentemente do interesse de seus criadores ou proprietários, o filme pode ser consagrado em instância econômica, quando há uma grande quantidade de público e veículos interessados, e em instância cultural, quando há uma aceitação pelos críticos da produção cultural e os pares da produção audiovisual. Como exemplo de instância econômica podemos citar o Academy Awards (Oscar) e de instância cultural festivais como o de Berlim, Veneza, Cannes ou San Sebastián.

No entanto, não se trata de dois extremos de consagração, e sim de um *continuum* de diferentes níveis que combinam a consagração entre o público e o reconhecimento especificamente cultural, manifesto através da crítica. “Inclua-se na crítica seu efeito sobre a academia e a capacidade desta em consagrar obras após sua difusão, independentemente da dimensão de seu público” (MARZULO, 2005:246). O autor também inclui nas instâncias de

consagração as dimensões temporal, ou seja, a capacidade do bem simbólico de ser perene, e espacial, quando a consagração está relacionada a determinado território.

O segundo critério refere-se à escolha de filmes cujas paisagens tenham logrado se emancipar das locações. Para o teórico de cinema Martin Lefebvre (2006), locação é o lugar onde as coisas acontecem em um filme, onde a narrativa se desenrola. A partir do cinema moderno, a paisagem teria conquistado mais autonomia em relação ao enredo, da mesma forma que ocorreu com a pintura ocidental, que se emancipou gradativamente da narrativa (religiosa, mítica, etc.) até tornar-se um gênero autônomo.

No cinema ocorre um processo semelhante. Lefebvre apresenta duas possibilidades de escolha na apresentação do espaço onde o filme se desenvolve. Determinado espaço geográfico pode ser apresentado de forma dependente da narrativa do filme, o que faria dele apenas locação para eventos da trama. Outra escolha pode ser a de transformar essa locação em paisagem. Isso ocorre quando as cenas estão voltadas para o espetáculo que aquele espaço geográfico pode proporcionar, independentemente da narrativa. Embora não concomitante, tanto o modo narrativo quanto o modo espetacular podem ser adotados de maneira intermitente. O diretor, com intenção de elevar a locação à paisagem, utiliza estratégias específicas para tal fim, como planos longos, montagem com tempos mortos, ou uma história com sucessão de eventos simples que possibilite ser interrompida por paisagens e ser facilmente retomada.

Cruzando ambos critérios, foram selecionadas três filmes: o brasileiro *Anahy de las Misiones* com direção de Sergio Silva, produzido em 1997; o argentino *Un lugar en el mundo*, de 1992, com direção de Adolfo Aristarain; e o uruguaio *El viaje hacia el mar* do diretor Guillermo Casanova, de 2003.

*Anahy de las Misiones* foi consagrada em instância cultural, ao receber o 1º Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro MinC (1994) e inúmeros prêmios no Festival do Cinema Brasileiro de Brasília (1997) incluindo o Prêmio UNESCO, além de reconhecimento em 1998 no Festival del Cinema Latinoamericano a Trieste (Melhor Atriz), no II Brazilian Film Festival of Miami (Melhor Fotografia) e na Associação dos Críticos de São Paulo (Melhor Atriz Coadjuvante).

O filme se passa em 1839 e conta a história de Anahy, mulher forte dos pampas, mãe de quatro filhos (todos de pais diferentes), que luta para sobreviver em plena Revolução Farroupilha, carregando uma carroça. Indiferente à política, seu objetivo é tentar vender aos defensores do Império e aos revolucionários o que consegue pilhar dos mortos nos combates. Segundo Bundt (2007), a trama baseia-se em lenda de pampianos do Brasil, Uruguai e

Argentina, e em *Mãe Coragem e seus filhos*, de Bertold Brecht. *Anahy* também teria sido inspirada no personagem Ana Terra de Érico Veríssimo.

A carroça de *Anahy*, que segue os pontos de combate, cruza a tela, ora em sentido longitudinal, ora em sentido diagonal, muitas vezes ao longe, como um ponto na paisagem, mostrando as longas viagens da família e a “insignificância” de sua presença em relação à imensidão do campo. Filmado inteiramente no Rio Grande do Sul, as escolhas do diretor permitem uma emancipação da paisagem em relação à locação em várias cenas do filme, em especial nos planos em que esse deslocamento da família é enfatizado.

Para Rossini, em seu artigo *Cinema Gaúcho: construção de história e identidade* (1997), a filmografia brasileira dos anos 90 foi marcada por uma tendência em abordar elementos de nossa história nacional. Essas produções são “frutos de um momento em que a expansão dos discursos sobre a globalização econômica e a mundialização cultural reencaminharam a discussão em torno das identidades, nacionais e culturais”, e em *Anahy*, o discurso “reforça a visão do gaúcho como homem do campo”. Nascente e poente, pampa e campo de *riba* da serra são referenciais geográficos que direcionam o trajeto dos personagens, e são mencionados e mostrados como paisagens-querência.

O filme argentino *Un lugar en el mundo*, de 1992, com direção de Adolfo Aristarain, foi reconhecido em instâncias culturais e econômicas. Chegou a ser indicado ao Oscar como Melhor Filme Estrangeiro, recebeu o Premio Goya de Melhor Filme de Fala Hispana e Concha de Oro de Melhor Filme no Festival de San Sebastián, e Prêmio da Associação de Críticos da Argentina, no ano de 1992.

O discurso em *Un lugar en el mundo*, assim como em *Anahy de las Misiones*, não é feito por heróis. A história se desenvolve na periferia rural argentina e conta a história de uma família, encabeçada por Dominici, que depois de exilada durante o regime militar volta à sua pátria e se instala num pequeno *pueblo*, praticamente isolada do mundo moderno, mas seguindo seus ideais de melhorar seu entorno como podem. Com esse enredo de fundo, há uma discussão sobre o lugar e o papel de cada um, sendo o primeiro uma escolha pessoal, e o segundo uma escolha social. A paisagem aparece como imagem de um território construído e entendido por um grupo de pessoas que tem dificuldade de visualizar-se em outro lugar.

Essa mesma questão aparece em *El viaje hacia el mar*, produção indicada para os Premios Goya como melhor filme ibero-americano, premiada no Festival Internacional de Cine de Miami e no Festival Internacional de Cine Mar del Plata, entre outros festivais. *El viaje hacia el mar*, baseado no conto de mesmo nome de Juan José Morosoli de 1962, conta a

história de seis homens que viajam de seu *pueblo* para ver o mar, a maioria por primeira vez. O filme revela, ao longo do trajeto, a maneira de viver e sentir desses homens do interior. Entendem-se no mundo como integrados à paisagem pampiana, à vida na cidade pequena, onde a separação entre o rural e o urbano ainda é sutil. A história se desenvolve basicamente na estrada, num legítimo *road movie*, e é em contato com a paisagem – que praticamente não muda ao longo de toda a história– que vai aparecendo a relação com suas origens e o questionamento sobre a validade de conhecer ou não outra realidade, no caso, o mar. A paisagem do litoral resulta tão incompreensível para os viajantes que não conseguem apreender sua imensidão, e só o que conseguem fazer é compará-la com o campo, sua paisagem-referência.

#### 4. A imagem da paisagem do pampa

*Anahy de las Misiones, Un lugar en el mundo, e El viaje hacia el mar* são títulos que de imediato nos remetem a espaços geográficos: de origem, de localização, de destino. O primeiro traz a região das Missões – fronteira com Argentina e Paraguai – como lugar de origem, justificando também o percurso das filmagens que se iniciaram no oeste rio-grandense em direção aos Campos de Cima da Serra à leste. Mas, apesar disso, Anahy adapta-se ao meio, aos lugares que lhe dão oportunidades de sustento. Não mostra intensão de voltar.

O segundo título faz referência a uma localização, uma busca que é reforçada e questionada ao longo da trama. A abertura do filme traz Ernesto, o menino-protagonista que, agora crescido, volta ao *pueblo* (o restante do filme é um *flashback* da sua adolescência). Em *off* ouvimos Ernesto: “*No sé por qué vuelvo, no tiene sentido volver, después de ocho años o casi nueve, volver a un lugar que ya no existe. Turista no soy, los paisajes no me emocionan, de la gente conocida no queda casi nadie. Amigos, ninguno.*” A pergunta “de onde sou?” aparece ao longo de todo o filme, por parte dos pais de Ernesto. Agora é o filho que precisa se encontrar. No epílogo, também em *off*, voltamos a ouvi-lo: “*Me gustaría que me dijeras cómo hace uno para saber cual es su lugar. Yo por ahora no lo tengo.*” E, aparecendo um plano da paisagem onde se desenvolveu a ação do filme, continuamos a escutar: “*Supongo que me voy a dar cuenta cuando esté en un lugar y no me pueda ir. Supongo que es así. Ya va a aparecer. Todavía tengo tiempo de encontrarlo.*”

O terceiro filme, *El viaje hacia el mar*, refere-se a um destino: o mar. Mas, sendo suas referências do campo, os personagens, ao depararem-se com a imensidão do mar, só conseguem relacioná-la com a paisagem já conhecida. Enquanto um diz “*¿El mar?... Lo más lindo que tiene es la arena...*”, o outro complementa “*Es grande, pero no tiene barcos... Y para mí un*

*mar sin barcos es como un campo sin árboles...*". A última frase do filme vem de um dos excursionistas que conclui, depois de toda a saga: "*Extraño el pueblo*".

Filmes realizados em períodos próximos (1992, 1997 e 2003) apresentam sinopses marcadamente distintas, três tramas com diferentes tonalidades, que retratam diferentes épocas: 1849, década de 1980, e década de 1960, respectivamente. Os três, no entanto, têm em comum o Pampa, e a transformação dessa locação em paisagem.

Mas que imagem de paisagem é construída? É possível montar um esquema dessa paisagem com seis elementos básicos, que se repetem ao longo das cenas dos filmes analisados: 1) a linha do horizonte facilmente visível; 2) o homem que contempla esse horizonte e questiona sua relação com o lugar; 3) o homem que cavalga; 4) a árvore que abriga; 5) os limites do Pampa.

O horizonte aparece como elemento estruturador da paisagem Pampiana (Fig.1), seja ela em algum ponto do Rio Grande do Sul, na Província de Córdoba (Argentina) ou na estrada que liga a pequena cidade de Minas à praia de Canelones (Uruguai). Nesse horizonte surgem os caminhos, sinuosos, de terra, irregulares. São cortes sutis numa paisagem plana. As pequenas elevações trazem leveza a uma paisagem de vegetação rasteira e ajudam na construção da perspectiva e profundidade nos planos das cenas. As paisagens dos três filmes abrigam viajantes, que desaparecem na imensidão dos campos. A paisagem vai crescendo em tamanho e importância até preencher todo o quadro, ganhando autonomia, e tornando-se um personagem importante nas tramas. O homem se integra à paisagem, ou é engolido por ela, o que nos filmes aparece como dois pontos de vista complementares.

Há várias cenas em que a paisagem é contemplada pelos próprios personagens, o que auxilia o espectador a voltar seu olhar para o modo espetacular/contemplativo (Fig.2). Essas cenas são especialmente significativas para a análise porque colocam a paisagem num patamar acima de mera locação.



Figura 1 – O horizonte como elemento estruturador da paisagem, à qual o homem está integrado.

Os momentos de contemplação são envoltos em questionamentos sobre a relação de cada um com a paisagem, mas também por uma demonstração de admiração e respeito pelo lugar. O espectador do filme coloca-se no lugar do personagem e tenta enxergar a

mesma paisagem, misturando seu conhecimento ou imaginação sobre o que está dentro e fora de campo e criando para si uma paisagem na qual fundem-se suas percepções com a dos personagens.



Figura 2 – Contemplar a paisagem, sensação de pertencimento.

Do homem rural ao homem urbano, há uma ampla escala de relações dos personagens com a cidade e o campo. Há um respeito e uma identificação com o homem que monta a cavalo, que desbrava o caminho cavalgando. É ele quem entende os símbolos, as palavras, as rotinas e os elementos da paisagem, como a terra, as construções, e os caminhos.

No entanto, há momentos em que a escolha da vida campeira é discutida e justificada. Para uns é uma escolha, para outros é a única opção. É interessante notar que as três tramas também apresentam personagens que não conhecem outra realidade além daquela da vida simples, campeira, da pecuária, contrapondo-se com outros personagens viajados, conhecedores das coisas do mundo, e de outras paisagens. Esse contraponto não significa necessariamente uma superioridade daqueles de fora em relação aos interioranos, mas tensiona as diferenças. Nota-se que a paisagem dos “estrangeiros” nunca é mostrada.

Um outro elemento que compõe a imagem do Pampa construída pelas três produções é a árvore, mostrada como símbolo de abrigo, sombra e descanso. Elas se destacam, na maioria das vezes, em contraposição com a imensidão e o horizonte. Os momentos de parada sob as árvores geralmente são compostos por atividades tradicionalmente pampianas, como a feitura do chimarrão (ou mate), a fogueira, a música e a carne. Nessas cenas, a árvore toma conta da tela, tornando-se moldura para o enquadramento. Pontos na paisagem, as árvores também significam pontos de parada e reflexão, abrindo espaço para diálogos importantes nos desenrolar das narrativas.

Vimos até aqui elementos que compõe a paisagem de campo apresentada nas três produções. Mas esse campo também se abre para outras geografias: o planalto, a serra e o mar (Fig.3). E é no encontro desses limites que a paisagem Pampiana se reforça.



Figura 3 – O planalto, a serra e o mar.

Em *Anahy de las Misiones* o Pampa dá lugar, na surpreendente cena final, aos Campos de Cima da Serra. Anahy, sem medo do desconhecido que lhe espera, leva seus filhos e sua carroça em direção ao precipício, que nos é dado a conhecer a partir de um afastamento da câmera. Esse precipício faz parte do planalto, localizado no nordeste do Rio Grande do Sul. Apesar de ainda apresentar vegetação de campo, essa região é composta por cânions e florestas de araucária, muito diferentes das paisagens do desenrolar da trama.

A paisagem em *Un lugar en el mundo* é composta também pela serra. Diferentemente do filme anterior, a cadeia montanhosa das “Sierras de Córdoba” está presente em toda a trama, servindo de fundo a várias cenas. Contudo, apesar dessa paisagem formar-se ao longe sem entrar na narrativa, e sem ganhar autonomia, não se pode ignorar que ela apresenta um limite importante para a paisagem do Pampa.

*El viaje hacia el mar* tem o mar como protagonista invisível, que se revela com força nos planos finais. Diferentemente dos filmes anteriores, em que há uma surpresa quanto à paisagem final, ou a co-presença de outra paisagem ao longo da trama, aqui o mar está presente em todo o filme, mas somente na imagem que formamos dessa paisagem através dos diálogos dos personagens. Há uma tensão para conhecer a reação dos mesmos frente à outra imensidão que não aquela do campo. Finalmente, a paisagem imaginada previamente e a paisagem percebida diretamente se fundem, não havendo uma dualidade entre o concreto e o imaginado pelos personagens, mas sim discursos sobre aquilo que estão vendo, igualmente à abordagem escolhida para o percurso teórico deste artigo.

Pelos discursos das imagens e pelos discursos dos sujeitos nos filmes, o Pampa torna-se a ligação entre diferentes paisagens, mas também a paisagem base. Podemos concluir, então, que o campo, apesar de não ser a única paisagem relevante nas três produções analisadas, realizadas no Brasil, Argentina e Uruguai, é a imagem central de paisagem, que poderia ser chamada de paisagem-conexão, e, ao mesmo tempo, de paisagem-raiz.

## 5. Referências

BOURDIEU, Pierre 1999. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo, Editora Perspectiva.

\_\_\_\_\_ 1996. *Razões práticas*. São Paulo, Papirus.

BUNDT, Roger Luiz da Cunha 2012. *Anahy de las Misiones e a identidade gaúcha*. XII REGIOCOM 2007, UFC, Fortaleza. Disponível em: [http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/a/ad/GT3-\\_04-\\_Anahy\\_de\\_las\\_misiones\\_-\\_Roger.pdf](http://encipecom.metodista.br/mediawiki/images/a/ad/GT3-_04-_Anahy_de_las_misiones_-_Roger.pdf). Acessado em novembro de 2012.

COSGROVE, Denis 1998. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, R.; ROSENDHAL, Z. (Org.). *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro, EdUERJ.

LEFEBVRE, Martin (org.) 2006. *Landscape and Film*. New York, Routledge.

LILLO, Gastón 2003. Resistencias periféricas frente a la globalización. El caso de Un lugar en el mundo (Argentina 1992) de Adolfo Aristaráin. *A Contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, Vol. 1, Nº. 1, pp. 82-101

MARZULO, Eber Pires 2005. *Espaço dos pobres: identidade social e territorialidade na modernidade tardia*. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional). Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RAFFESTIN, Claude 2005. *Dalla nostalgia del territorio al Desiderio di paesaggio – elementi per una teoria del paesaggio*. Firenze, Alinea Editrice.

ROSSINI, Miriam de Souza 2007. Cinema gaúcho: construção de história e de identidade. *Nuevo Mundo-Mundos Nuevos*, v. 1, p. 1-10.

SANTOS, Milton 2006 [1996]. *A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

SUERTEGARAY, Dirce. ; SILVA, Luís Alberto Pires 2009. Tchê Pampa: histórias da natureza gaúcha. In: PILLAR; MÜLLER; CASTILHOS; JACQUES. (Org.). *Campos Sulinos - conservação e uso sustentável da biodiversidade*. Brasília, v. 1, p. 42-59.