

Daniela Nigri

Universidade Federal do Rio
de Janeiro – UFRJ

E-mail:

danimartinsnigri@gmail.com

Henrique Ludgério

Universidade Federal do Rio
de Janeiro – UFRJ

E-mail:

henriqueludgerio@gmail.com



Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International
License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Copyright (©):

Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução

ISSN: 2175-8689

“Paisagens moventes, espaços em construção”: sobre “Recortes do Mundo”, de Angela Prysthon

Moving landscapes, spaces in the making

*Paisajes móviles, espacios en
construcción*

Nigri, D., & Ludgério, H. “Paisagens moventes, espaços em
construção”: sobre “Recortes do Mundo”, de Angela Prysthon.
Revista Eco-Pós, 26(2), 584–594. [https://doi.org/10.29146/eco-
ps.v26i2.28167](https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i2.28167)

RESUMO

Resenha do livro *Recortes do Mundo: espaço e paisagem no cinema* (2023), escrito por Angela Prysthon. Nesta obra, a autora reúne uma série de ensaios que interligam questões relativas ao cinema e à paisagem. As ideias de uma geografia afetiva, da heterotopia foucaultiana e das deambulações surrealistas, provenientes de estudos em fotografia, arquitetura e cinema, se mostram essenciais para pensar a paisagem e as possibilidades críticas do espaço.

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema; Paisagem; Espaço.*

ABSTRACT

Review of the book *Recortes do mundo: espaço e paisagem no cinema* (2023), written by Angela Prysthon. In this work, the author brings together a series of essays that interconnect issues related to cinema and landscape. The ideas of an affective geography, Foucauldian heterotopia, and surrealist wanderings, arising from studies in photography, architecture and world cinema, are essential to think of the landscape as a critical space.

KEYWORDS: *Cinema; Landscape; Space.*

RESUMEN

Reseña del libro *Recortes do mundo: espaço e paisagem no cinema* (2023), escrito por Angela Prysthon. En esta obra, la autora reúne una serie de ensayos que vinculan cuestiones relacionadas con el cine y el paisaje. Las ideas de una geografía afectiva, la heterotopía foucaultiana y las deambulaciones surrealistas, derivadas de estudios en fotografía, arquitectura y cine, resultan esenciales para pensar en el paisaje y las posibilidades críticas del espacio.

PALABRAS CLAVE: *Cine; Paisaje; Espacio.*

Submetido em 15 de julho de 2023

Aceito em 20 de outubro de 2023

Incursões iniciais

O livro *Recortes do mundo: espaço e paisagem no cinema* (2023), de Angela Prysthon, flagra momentos do cinema para traçar conexões entre a pintura, a literatura, a arquitetura e a geografia. A paisagem aqui é o início de uma investigação poética. E o cinema nos possibilita sentir geografias naturais e imaginadas. As relações entre as pessoas e o meio, as cores, a natureza, os relevos, preenchem essa rica análise da autora, que traça o caminho de certas tradições estéticas no que diz respeito ao mergulho visual nas paisagens.

No cinema, os espaços naturais, construídos, habitados ou vazios nos fazem enxergar as transformações provocadas pelos sujeitos em seus entornos. As paisagens cinematográficas, para Prysthon, permitem perceber nossos próprios espaços de outra forma, em reflexão sobre o

nosso lugar no mundo. Assim, a autora elabora um panorama dos movimentos cinematográficos e sua relação com o espaço. O cinema moderno possui recorrências estéticas que fortalecem uma poética do lugar, observadas em obras de Antonioni, Wenders e Tarkovsky. O cinema mundial, incluindo o chamado "cinema de autor", reconfigura o espaço cinematográfico. Sua consolidação está associada ao termo *world cinema* dos estudos anglo-saxões, ligado a imagem de um atlas, um mapa ou constelações com inúmeras possibilidades de configuração. Já no cinema contemporâneo, diferentes cineastas exploram o protagonismo da paisagem em seus filmes, tais como Abbas Kiarostami, Jane Campion, Carlos Sorín e Abderrahmane Sissako e Pedro Costa.

Os gêneros cinematográficos conhecidos por explorarem paisagens são o *western*, o *roadmovie*, o épico, o *travelogue* e o cinema de época. Mas é também nos filmes de amor, no musical, no melodrama suburbano, na comédia e no policial que a topofilia se define. Yi Fu-Tuan entende a topofilia como "um laço afetivo entre pessoas e espaços que revelam elos entre o ambiente e modos de ver e conceber o mundo" (TUAN apud Prysthon, 2023, p. 17). Com especial atenção ao cinema de autor, o livro destaca um certo *modus operandi* dos filmes perante a exploração de paisagens. Ainda no prefácio, a autora faz referência à frase "coleccionar fotos é coleccionar o mundo", escrita por Susan Sontag em seu livro *Sobre Fotografia* (2004). Prysthon amplia essa ideia ao afirmar que coleccionar imagens também é uma forma de investigar e analisar o mundo.

No primeiro capítulo, "*Figuras na Paisagem: Cinema Narrativo e Topofilia*", vemos que as primeiras imagens do cinema retratavam o mundo natural, as ruas e as paisagens topográficas, estabelecendo um diálogo com a indústria do turismo e registrando aspectos geográficos. A partir dessa incursão histórica, somos convidados a refletir sobre a relação entre cinema e paisagem. Os filmes que retratam ambientes naturais ou urbanos criam paisagens semelhantes às encontradas nas artes pictóricas, mas se diferenciam ao incorporar som e movimento, revelando conexões íntimas entre a *mise-en-scène* e a paisagem.

O conceito de paisagem, abordado pela autora, tem sido amplamente debatido e possui variações em inglês, tais como *landscape*, *cityscape*, *townscape*, e *soundscape*. De acordo com o pensamento de John Brinckerhoff Jackson (1984), a paisagem é definida como uma porção de terra que pode ser compreendida à primeira vista. Posteriormente, outros autores contribuíram para esse debate, como Keiller (2013, p. 147), que argumenta que a paisagem não se limita

apenas a fins decorativos ou contextuais, podendo ser considerada uma "instância crítica do espaço".

1. Paisagem em movimento

No segundo capítulo, "*Travelogue como crítica, paisagem como método. Os filmes de Patrick Keiller*", Prysthon relembra o flaneurismo, a prática das caminhadas na cidade com uma atenção especial, muito comum entre poetas e artistas, que influenciou Baudelaire, Rimbaud, os surrealistas e diretores de cinema. Ali nasceu uma ideia de paisagem e modernidade que permeia a cultura até hoje. Ao citar o *andarilho urbano*¹, a autora propõe que Keiller está completamente influenciado por essa visão de uma arquitetura que se constrói no caminhar, essencial para as paisagens moventes que ele explora na tela. Não à toa, o diretor é arquiteto por formação. Em seus filmes, fica explícito um olhar atento aos imaginários urbanos. Com certa dose de ironia e melancolia, trazendo narradores monocórdios, o diretor expõe o "espaço como sujeito ativo" (CARERI, 2002, p.78)

Na leitura de *Walkscapes – o caminhar como prática estética*, de Francisco Careri (2013), há consonância com o que Prysthon aponta nos filmes de Patrick Keiller. Careri está interessado nas paisagens do caminhar, vendo-o como uma prática estética e poética. Para isso, sua investigação histórica remonta ao período neolítico e também explora a *land art* e o conceito de deambulação. Ao descrever os percursos erráticos comuns no trabalho de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Clark e a deambulação surrealista, fica claro o interesse de uma deriva experimental, de uma vontade consciente desses artistas de pensar espaços já definidos pela arquitetura moderna de modo menos rígido. Quando trata do trabalho de deambulação dos surrealistas, coloca que para eles:

O espaço apresenta-se como um sujeito ativo e pulsante, um produtor autônomo de afetos e de relações. É um organismo vivente, com um caráter próprio, um interlocutor que tem repentes de humor e que pode ser frequentado para instaurar um intercâmbio recíproco (CARERI, 2002, p. 78).

¹ Termo benjaminiano para esse caminhante observador.

Em Keiller, há um voltar-se para lugares abandonados da cidade, ou os subúrbios extremamente comuns, vítimas de olhares acostumados e opacos. Através de sua narração atenta, revela uma nova forma de subjetividade que pode surgir da relação olhar-caminhar-arquitetura. Essa parece a premissa do diretor, mesmo de forma expandida, em sua aderência ao *travelogue*. Prysthon explica que “embora não haja um consenso com o *travelogue* se definir como um gênero propriamente dito, normalmente ele tem se definido como um filme não ficcional que toma o lugar como seu principal objeto” (RYOFF *apud* PRYTHON, 2023, p. 31).

Keiller parece consciente de que os filmes podem servir como crítica do espaço. Em seus filmes, fica evidente através de um estranhamento, questões como habitação e moradia, a crise ambiental, a política da era Thatcher e a crise financeira de 2008. O diretor se mostra, assim, uma grande influência para o cinema britânico contemporâneo “pela sua ênfase crítica e pela sua investigação concreta e detalhada da paisagem e de seus impactos na vida cotidiana” (PRYTHON, 2023, p. 45).

2. Sonho, imaginação e deriva

No capítulo 3, “*Paisagens sonhadas: imaginação geográfica e deriva melancólica em Jauja*”, a autora analisa o filme do diretor argentino Lisandro Alonso para pensar uma paisagem crítica que não necessariamente encontra lastro com a realidade, pelo contrário, se dimensiona na importância de uma deriva imaginativa, num desenho onírico. Para isso, visita outras obras do diretor, em que ele já buscava certa densidade no papel narrativo da paisagem.

Em *Jauja*, a Patagônia argentina é apenas sugerida, os lugares são indeterminados, repetindo certo imaginário de mistérios que permeia a história da América Latina. Assim, Alonso explora as “imaginações geográficas”. Prysthon cita Foucault para falar desse lugar chamado *Jauja* como uma heterotopia. Nesse somatório de colagens e referências é construído um “espaço outro”. Ao falar também de uma “heterotopia futura”, podemos dialogar com o conceito benjaminiano de “imagem dialética”. Este conceito é usado também por Silvia Cusicanqui (2018), intelectual e ativista boliviana, para explicar o pensamento *ch’ixi*² e a história política da América

² Em *Un mundo ch’ixi es posible*, Silvia Cusicanqui explora a performance e oralidade *ch’ixi*, termo de origem indígena aymara que explica a superfície de alguns objetos naturais ou não, em que de perto é possível distinguir as cores, mas de longe se vê uma cor só. Este termo é usado pela autora para explicar como a comunidade andina é capaz de entender as contradições, assumir as múltiplas camadas, perceber um todo formado por cores distintas e diferentes temporalidades.

do Sul. Nesta colagem do diretor, temos um somatório de imagens e diferentes temporalidades, não à toa a imagem onírica em Benjamin se constrói da mesma maneira, embaralhando passado, presente e futuro. Pode ser a partir daí, de uma heterotopia futura, de uma dialética temporal, que em *Jauja* as paisagens imaginadas se pareçam com sonhos. Ou com paisagens que vimos antes em sonhos³.

3. Sobre o cinema em Pernambuco

Desde a década de 1920, a paisagem pernambucana ganhou destaque no cinema brasileiro com o Ciclo do Recife — ciclo regional notável no cinema silencioso – com cineastas como Edson Chagas, Gentil Roiz e Jota Soares, e obras como *Aitaré da Praia*. Prysthon também analisa *O Canto do Mar* (1952), de Alberto Cavalcanti, filmado em Pernambuco anos depois, que exotizou o espaço e revelou desconhecimento do Nordeste. O filme apresentou uma visão romântica de um sertão inóspito e do litoral do Recife, influenciando obras posteriores.

Nos anos 1970, o Super 8 revive o cinema de Pernambuco com Firmo Neto, Geneton Moraes Neto e Jomard Muniz, em uma proposta experimental para satirizar e ressignificar a cidade, como em *O Palhaço Degolado* (1977). A baixa difusão cinematográfica ocorreu até o cinema da Retomada (1995 - 2002), quando obras como *Baile Perfumado* (1996) voltaram a refletir o espaço em nível nacional. Filmes como *Árido Movie* (2005) e *Amarelo Manga* (2002) também surgiram nesse contexto. Algumas dessas obras resgatam uma matriz pictorialista e acentuam um localismo folclórico, alinhado a um discurso tecnológico da cena Maguebeat. Em *Amarelo Manga*, Prysthon destaca o plano em que um táxi percorre o Recife, e explora pela janela o que há de pitoresco e exótico na cidade.

Esses excessos contrastam com a "sensibilidade banal" dos diretores nos anos 2000, e o novo cinema que surgiu afastou-se do localismo folclórico. Em *Avenida Brasília Formosa* (2010), Gabriel Mascaro filma a comunidade Brasília Teimosa diante das mudanças causadas pela construção de uma avenida no local. O filme é uma ficção com personagens "reais" interpretando suas vidas. Há nele a ideia do desaparecimento de paisagens e destacam-se cenas melancólicas,

³ Referência a passagem encontrada em *A água e os sonhos* (1997), de Gaston Bachelard, em que o autor afirma: "sonha-se antes de contemplar. Antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é onírica. Só olhamos com uma paixão estética as paisagens que vimos antes em sonho" (BACHELARD, 1997, p. 5).

como a de um pescador que caminha em direção ao mar. Para Prysthon, o intuito é "desnaturalizar a paisagem", inspirado no cinema mundial dos anos 1990.

Em *O Som ao Redor* (2012), o diretor Kleber Mendonça Filho percorre os edifícios de classe média de Recife. O filme evita imagens do Recife vistas de cima, de igrejas coloniais ou mercados exóticos e, em vez disso, explora a monotonia presente nos edifícios da classe média. Além disso, Prysthon lembra que o filme possui uma epígrafe cinematográfica com imagens das antigas plantações de cana-de-açúcar, sugerindo a ligação das práticas de domínio do espaço atuais com os ciclos econômicos e a colonização, desde a espacialização do Brasil em Capitâneas Hereditárias.

Outro cineasta é Marcelo Pedrosa, que em *Balsa* (2009) acompanha um dia em uma balsa no litoral. Em *Brasil S/A* (2014), o mesmo diretor problematiza o espaço e, com alegorias semi futurísticas, filma cortadores de cana, propaganda de segurança e danças folclóricas desfiguradas. Prysthon evoca novamente a noção de heterotopia, ao sugerir a existência de um "espaço outro" no filme.

4. Estranhas paisagens no cinema brasileiro

A palavra "frívolo" costuma ser associada ao supérfluo, aos excessos e ao lazer das classes abastadas nas teorias socioculturais. Prysthon pensa a frivolidade de outro modo, como potencial desestabilizador de discursos estabelecidos e como estratégia narrativa que se impõe como crítica e um fazer político. A autora elenca filmes em que a frivolidade não é retratada como escapismo, mas "trata-se de conceber as formas mais interessantes de escapar" (PRYSTHON, 2023, p. 101).

Parte do "novíssimo cinema brasileiro" se afasta do realismo predominante dos anos 2000 e busca mais as distopias do que as utopias, ao explorar a transfiguração e a desfiguração do real. Esses filmes criam mundos alternativos, mesmo que partam da realidade para criar novos universos. Um exemplo é *Branco Sai, Preto Fica* (2014), de Adirley Queirós, que mescla elementos memorialistas sobre uma tragédia ocorrida nos anos 1980 em uma casa noturna em Ceilândia, periferia do Distrito Federal, com uma ficção científica pós-apocalíptica.

Medo do Escuro (2015), de Ivo Lopes de Araújo, se constitui como performance junto ao trabalho ao vivo de músicos e DJs, e, mesmo tendo sido filmado em Fortaleza, trata da

deambulação por ruínas pós-apocalípticas em uma cidade brasileira não identificada. As imagens de ruínas mostram uma Fortaleza transfigurada.

Outro filme lembrado pela autora é *Batguano* (2014). Embora tenha inspiração no cinema experimental, o diretor Tavinho Teixeira constrói uma narrativa mais pop a partir da lenda de que Batman e Robin seriam um casal e desloca a história para um futuro sombrio no qual o Ocidente seria atacado por uma peste chamada Batguano. Há uma pretensão narrativa de encarar um futuro tenso com humor. Diante disso, a autora chama atenção para a importância da organização dos espaços no filme — a iluminação, o posicionamento dos atores e a direção de arte.

5. A paisagem colonial de John Akomfrah

Dois imagens destacadas no livro para analisar obras do cineasta John Akomfrah — que abordam temas como raça, identidade e migração — são a divindade romana Jano, cujas duas faces simbolizam o passado e o futuro, e o anjo de Paul Klee, das teses sobre a história de Walter Benjamin. Em *The Last Angel of History* (1996), o diretor Akomfrah elabora um documentário musical com traços ficcionais e afrofuturistas, tendo o anjo da história como figura central. Nele, um ladrão de dados coleta elementos para construir uma arqueologia do futuro, e há uma combinação de imagens de arquivo, depoimentos de músicos e um imaginário tecnopop que já aparenta uma ruína. Prysthon considera uma particularidade do filme o fato de ele ter se firmado enquanto uma ruína, devido à aparência obsoleta de seus efeitos estéticos já na década de 1990.

No filme *The Nine Muses* (2010), a figura de Jano é expressa através da montagem, que promove o encontro entre imagens de arquivo e imagens contemporâneas de paisagens frias do inverno. No filme, figuras fantasmagóricas refletem a experiência da migração e olham para uma Grã-Bretanha gélida. Para Prysthon, as imagens de arquivo são inseridas no filme de forma a instigar novas interpretações, como é o caso de uma mulher migrante caribenha situada no espaço de uma fábrica, que desmonta clichês identitários, pois ela não está pensando sobre o que representa para o Estado britânico, mas, possivelmente, no que irá fazer à noite.

Já no ensaio documental *The Stuart Hall Project* (2013), Akomfrah utiliza imagens de arquivo para retratar o pensamento e ativismo de Stuart Hall, um dos pioneiros dos Estudos Culturais. Hall não se limitava à análise fílmica convencional ou ao uso de filmes como

ilustrações, preocupando-se em analisar não apenas a forma fílmica, mas a cultura como um todo. Além disso, o pensamento de Hall se encaixa em uma perspectiva multicultural que representa um projeto contínuo, ético e estético, ajudando-nos também a compreender como os espaços englobam deslocamentos humanos e diásporas.

6. Cinema italiano, adaptação e atmosfera

Nos últimos dois capítulos do livro, sobre o cinema italiano, Prysthon se dedica a duas questões: a adaptação literária para o cinema e as paisagens na literatura; e ainda explora a influência da pintura na criação de *stimmung* (atmosfera, ambiência), muito visível em filmes ambientados no Delta do Pó.

Fiéis ou não às paisagens descritas nos livros, os diretores dos quais ela toma nota parecem conscientes que, apesar da paixão pela literatura e pelo romance, o cinema pode alcançar outros domínios. Alguns diretores são escolhidos para análise, mas colocamos em evidência dois deles. Em Pasolini, diretor com uma obra muito centrada em adaptações literárias, há uma vocação para investigar nos cenários modernos um quê atemporal, uma *memória universal*, pesquisa útil em suas tragédias e épicos históricos. Já em Rossellini, ela termina suas notas analisando o filme *Viaggio in Italia* (1954) e voltando ao *travelogue* feito de maneira íntima, casual, um tanto tediosa, com um tom turístico. Para a autora, *Viaggio in Italia* influenciou definitivamente o cinema italiano na maneira de enquadrar espaços.

No último capítulo do livro, “*Uma pálida neblina: paisagem e melancolia no cinema italiano*”, a autora analisa quatro obras filmadas no Delta do Pó, no nordeste da Itália: *O grito* (1957) e *O deserto vermelho* (1964) de Antonioni, *A noite do massacre* (1960), de Vancini, e *O jardim dos Finzi-Contini* (1970) de Vittorio de Sica. Para isso, Prysthon busca as origens das paisagens na história da pintura, seja na paisagem que surge no renascimento, no romantismo alemão ou na pintura holandesa.

A pintura inicia a representação da “paisagem cada vez mais como parte ativa da relação do humano com o mundo (natural e construído)” (PRYSTHON, 2023, p. 151), e talvez nossa compreensão tenha mudado ao longo do tempo graças à conexão entre fotografia e turismo. Mas no cinema moderno renasce uma poética do lugar, ou uma paisagem autônoma, viva, geralmente caracterizadora de um *stimmung*. Ao mesmo tempo em que uma certa consciência do lugar se

relaciona a uma melancolia. O sublime dá lugar a uma contemplação, em que a beleza de uma natureza grandiosa, invernical, rústica se contrapõe à tristeza. Estamos emoldurados na paisagem.

No cinema italiano, as características do Delta do Pó servem de inspiração para essa representação melancólica: os canais, os pântanos rasos e principalmente a neblina. Numa tela de cinema que se aproxima de uma tela de pintura, uma materialidade geográfica nos conduz por um imaginário estranho, inquieto e contemplativo. E ao voltarmos ao *O deserto vermelho*, e suas cenas nebulosas, mostrando a personagem principal numa caminhada de trabalhadores saindo das fábricas, vemos um cinema que faz da paisagem espaço subjetivo, unidade entre as pessoas e o mundo.

7. Paisagem ou o corpo no espaço

Em sua pesquisa sobre paisagem, imaginação geográfica, fotografia e o cinema mundial, Prysthon se aproxima de uma filosofia que percebe que a paisagem vê (Deleuze & Guattari, 1992). Como se a paisagem nos olhasse de volta, nos emoldurando num *frame* capaz de conduzir sensações. A relação entre os corpos nas paisagens e nos ambientes internos é trabalhada pela autora, e assume centralidade no capítulo “*João Salaviza e os corpos no espaço*”. Tendo como exemplo *Chuva é cantoria na aldeia dos mortos* (2018), de João Salaviza e Renée Nader Messor, filmado na aldeia de Pedra Branca, território da etnia Krahô em Tocantins. O filme mescla elementos de documentário etnográfico com uma marca autoral, ressaltando as existências singulares e os fragmentos do mundo.

Se na discussão de Deleuze e Guattari o homem ausente mas inteiro na paisagem é um caminho para entender nossas afeições estéticas, podemos acrescentar uma visão integrada, em que a paisagem poderia ser espaço de interlocução. Em seu texto, Prysthon convoca-nos para ambos os pensamentos, através de uma análise de filmes que fazem do mundo natural ou urbano, espaços de comunicação, no jogo entre personagens ou no jogo com os espectadores. Espaço crítico são a paisagem e a tela, ou a paisagem na tela, a nos assistir de volta, dimensionando-nos numa experiência de alteridade como num espelho diverso.

Referências bibliográficas

- BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- CARERI, F. *Walkscapes: o caminhar como prática estética*. Trad. Frederico Bonaldo. São Paulo: Editora G. Gilli, 2013.
- CUSICANQUI, S. *Fragmentos de yapa en torno a la noción de lo ch'ixi*. In: *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Lémon, 2018.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Percepto, afecto e conceito*. In: *O que é a filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- KEILLER, P. *The view from the train*. *Cities & Others Landscapes*. Londres: Verso, 2013.
- PRYSTHON, A. *Recortes do mundo: espaço e paisagem no cinema*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2023.
- SONTAG, S. *Sobre a fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. Rio de Janeiro: Editora Companhia das Letras, 2004.

Daniela Nigri – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Doutoranda e mestra em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.
E-mail: danimartinsnigri@gmail.com

Henrique Ludgério – Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
Mestrando em Comunicação e Cultura pela UFRJ, na linha de Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Graduado em Cinema pela PUC-Rio.
E-mail: henriqueludgerio@gmail.com