
MAL DOS TRÓPICOS: simbolismos da floresta como paisagem cinematográfica

TROPICAL EVIL: symbolisms of the forest as a film landscape

LUDIMILLA CARVALHO WANDERLEI

Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Resumo: O artigo discute comparativamente representações da floresta em produções cinematográficas. A ideia é explorar alguns simbolismos associados ao espaço da floresta como paisagem no cinema – noções de ambiente sagrado, ou de uma “natureza pura” oposta à ideia ocidental de civilização, em última instância, idealização de um paraíso. Ou de maneira oposta, a floresta como lugar de forças desconhecidas e ameaçadoras, âmbito de uma lógica que não pode ser controlada pela racionalidade humana e suas tecnologias, ou mesmo a floresta pensada como ambiente capaz de liberar potencialidades e forças primitivas, que escapam a um ordenamento racional. Como aporte teórico, utilizaremos apontamentos de Cosgrove (2008), Nancy (2005), Schama (1996) e Lefebvre (2011).

Palavras-chave: Paisagem. Cinema. Floresta. Simbolismo.

Abstract: The article discusses comparative representations of the forest in film productions. The idea is to explore some symbolisms associated to forest space as landscape in cinema - notions of sacred environment, or of a "pure nature" opposite to the western idea of civilization, ultimately idealization of a paradise. Or in the opposite way, the forest as a place of unknown and threatening forces, scope of a logic that cannot be controlled by human rationality and its technologies, or even the forest thought as an environment capable of releasing potentialities and primitive forces that escape a rational ordering. As a theoretical contribution, we will use notes from Cosgrove (2008), Nancy (2005), Schama (1996) and Lefebvre (2011).

Keywords: Landscape. Cinema. Forest. Symbolism.

1 INTRODUÇÃO

Quando pensamos na floresta nos vêm à mente imagens variadas. Fotografias de apaixonados pela natureza, como Ansel Adams¹; pinturas do Romantismo com belas idealizações de uma natureza intocada e exuberante; gravuras ou mapas que traduzem a diversidade da vegetação, dos animais, das rochas, numa organização informativa sobre um ambiente a ser conhecido. Todos esses exemplos são imagens produzidas sob diferentes intencionalidades, mas têm em comum o fato de serem criações. Para Cosgrove (2008, p. 3), que aborda a paisagem sob a perspectiva de uma visualidade ocidental, elas

[...] possuem a capacidade de representar a visão geográfica no duplo sentido de comunicar um conhecimento testemunhado pela visão, interpretando realidades geográficas, e de transmitir formas e ideias, esperanças e medos que constituem geografias imaginadas. Em ambos os modos de cognição geográfica, e em suas interações constantes, imagens gráficas e pictóricas desempenham papéis ativos e criativos que levam o significado da representação bem além da mera transcrição de fatos espaciais e ambientais.²

São representações carregadas de códigos estéticos e culturais – às vezes retomam estereótipos – que bem ou mal nos colocam diante de visões de mundo sobre diferentes espaços. A observação do autor é válida quando nos debruçamos sobre filmes cuja floresta é o espaço narrativo. Filmes são também criações inspiradas numa tradição visual ampla e diversificada, e também em referências escritas, muitas delas literárias. Assim, o cinema revisita medos, anseios, esperanças e conflitos já apresentados em outras artes visuais no que diz respeito à relação entre personagens e espaço físico. É por meio dessa relação homem x paisagem, que será feita nossa análise sobre a(s) simbologia(s) da floresta. Mas antes de apontar de que forma essa questão é trabalhada em alguns filmes, é preciso indicar a partir de que chave teórica usamos aqui o termo paisagem, e algumas linhas de força que essa palavra carrega quando utilizada neste texto.

¹ Fotógrafo norte-americano integrante do grupo *f64*, conhecido pela vasta obra dedicada às paisagens.

² Tradução nossa de: *the capacity of such images to represent geographical vision in the dual sense of communicating eyewitness knowledge and interpretation of geographical realities, and of conveying the forms and ideas, the hopes and fears that constitute imagined geographies. In both these modes of geographical cognition, and in their constant interactions, graphic and pictorial images play active and creative roles that take the significance of representation well beyond mere transcription of spatial and environmental facts.*

2 BREVES APONTAMENTOS SOBRE PAISAGEM

Segundo Cosgrove (2008), “paisagem” e “mapa” são termos ligados ao campo da Geografia, mas diferentes disciplinas têm na paisagem um foco de interesse. As palavras são fortemente ligadas à noção de pintura, o que as conecta diretamente à visão. O autor indica também uma tensão entre a origem alemã do termo paisagem (local de costumes compartilhados por uma comunidade habitante de uma área rural), e um sentido mais moderno e popular do termo, que designaria a visão de um cenário físico, cuja unidade é estética. Um produto de qualidades visuais como composição, forma, e cor (COSGROVE, 2008, p. 1). No primeiro caso, a paisagem se define pela ocupação humana do lugar. A presença, a integração da comunidade nessa área. Na segunda concepção, a definição se orienta por uma organização do espaço que se abre à visão. Isso significa dizer também que a paisagem é objeto de um olhar, algo externo, localizado fora do corpo de um observador.

Essas interpretações ora compreendem o homem como ligação, ora como externalidade a um ambiente, e permanecem no cerne do debate sobre paisagem, inclusive no cinema. Lefebvre (2011, p. 62), que avança na questão já dentro do campo cinematográfico, observa que para as artes estáticas a noção de paisagem implica a visão de uma natureza onde a presença humana não se dá, e essa natureza ao mesmo tempo se oferece para contemplação. Ele assinala ainda (também através das palavras de um geógrafo, John Wylie), que falar sobre paisagem é enfrentar o conflito entre humano e espaço físico: “(...) entre proximidade e distância, corpo e mente, senso de imersão e observação definida. A paisagem é o mundo onde vivemos, ou uma cena para a qual olhamos, à distância)?”³ (WYLIE *apud* LEFEBVRE, 2011, p. 63).

Já Simon Schama (1996, p. 20) indica que a palavra *landscape* (paisagem, em inglês) pode ser entendida no sentido de ocupação humana, mas é também o objeto de uma pintura, incorrendo na mesma polaridade exposta no questionamento de John Wylie. O que parece uma contradição em torno do binômio presença/ausência, aparece quando apontamos alguns dados sobre a paisagem pictórica. É no século XVII

³ Tradução nossa de: *between proximity and distance, body and mind, sensuous immersion and detached observation. Is landscape the world we are living in, or a scene we are looking at, from afar?*

que a paisagem se consolida como gênero autônomo em trabalhos de artistas como Rubens (1577-1640) e Poussin (1594-1665) (LEFEVBRE, 2011, p. 64). Aos poucos o espaço vai deixando de ser um mero fundo das obras, alcançando a categoria de motivo/tema. É interessante notar que essas paisagens eram habitadas: mostravam camponeses trabalhando, viajantes, afazeres domésticos em bosques, lagos, cenas cotidianas de uma vida ligada, conectada à natureza. Em **Paisagem de Verão com ceifeiros** (figura 1) de Joos de Momper (1564-1635), vemos os trabalhadores em atividade, tirando o sustento da terra. Homens e mulheres cortam, apanham, juntam, transportam feno. No lado inferior esquerdo, um grupo conversa. Talvez uma breve parada para o descanso de um dia comum de trabalho no campo. Esse tipo de representação estabelece uma conformidade com um momento histórico em que a natureza não parece um local de conflito, ou mesmo uma ameaça ao ser humano.

Figura 1 – Paisagem de Verão com ceifeiros (Joos de Momper, 1610).



Fonte: Reprodução

Mesmo quando inspirações bíblicas ou mitológicas estavam incluídas na composição, havia uma relação evidente entre homem/natureza. É o caso do conjunto de telas de Poussin, **As quatro estações**, realizadas entre 1660 e 1664. As estações do ano aparecem em diferentes momentos do dia e referências ao cristianismo e à Antiguidade Clássica aparecem nos quadros. Aqui, de novo a paisagem e as figuras humanas estão em relação de proximidade. Em **A primavera** (figura 2), temos Adão e

Eva envoltos numa vegetação que toma praticamente toda a tela. A atmosfera é de tranquilidade.

Já a ideia de uma paisagem a ser contemplada, de uma pureza intocada, está relacionada à visão do Romantismo sobre a natureza (século XIX). O contexto racionalista da Modernidade, o desenvolvimento dos transportes, comunicações, da medicina, provocam uma cisão na relação homem/natureza. Um momento histórico de forte valorização de atividades ligadas ao progresso mecanicista, que tem nas cidades o lugar padrão de sociabilidade. Em decorrência disso, as paisagens não urbanas, passam a ser consideradas também não civilizadas. Essa concepção chega à arte, e os espaços de natureza exuberante são então representados como áreas de não ocupação, onde não existe apropriação humana. Na obra de Caspar David Friedrich (1774-1840), um dos mais conhecidos artistas românticos dedicado às paisagens, é recorrente a composição em que os personagens são colocados de costas para o observador (do quadro), enquanto contemplam os ambientes (figura 3).

Figura 2 – A Primavera (Nicolas Poussin, 1660-1664).



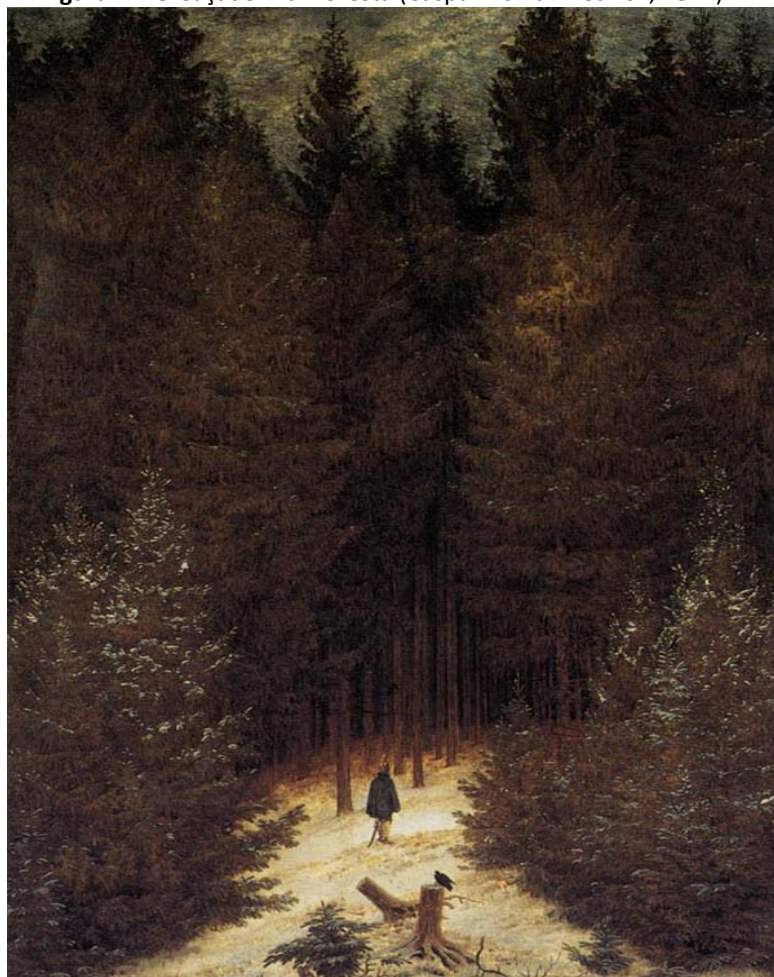
Fonte: Reprodução

Figura 3 – Mulher diante da Aurora (Caspar David Friedrich, 1818).



Fonte: Reprodução

Figura 4 – O Caçador na Floresta (Caspar David Friedrich, 1814).



Fonte: Reprodução

Mistério, admiração, êxtase. A grandiosidade das matas, montanhas, dos mares, da luz do Sol, arrebatam sujeitos diminutos, estáticos diante de tanta beleza (figura 4). Porém como o artista romântico é muitas vezes um trágico, cuja subjetividade encontra na arte o catalisador das emoções, em algumas de suas obras a natureza é sombria, sugerindo estados de melancolia. Em ambos os casos, definitivamente o homem está apartado do contato com o espaço físico. Apenas pode observar. É quase “esmagado” pela paisagem. É necessário ressaltar que quanto mais esse olhar se aparta de um espaço natural, mas este último é encarado como impenetrável, incompreensível, onde a lógica de funcionamento e organização é confusa, inacessível ao sujeito civilizado. O mesmo olhar distanciado europeu, dirigiu-se às paisagens não europeias, ao chamado Novo Mundo, colonizando as interpretações a respeito dessas novas áreas e de seus habitantes. Voltaremos a esse ponto na análise dos filmes, pois é bastante comum produções que mostram expedições, batalhas, ou mesmo pessoas que se perdem numa floresta abordarem numa oposição direta “nativos” (cuja ligação com a natureza é não raro tratada pelo viés do misticismo) e o “homem branco” (vítima do ambiente).

Considerando as referências citadas, faz-se necessário assumir que abordar a questão da paisagem no cinema exige fazer esse movimento, ora de aproximação – em narrativas que indicam uma relação mais estreita, de integração – ora de afastamento, para filmes cuja tônica é revelar a incompatibilidade entre personagens e natureza. É então nessa dupla compreensão do espaço da floresta que discutiremos os filmes **Avatar** (James Cameron, 2009) e **Apocalypse Now** (Francis Ford Coppola, 1979).

2.1 SIMBOLISMOS DA FLORESTA: A NATUREZA PARADISÍACA

Segundo Rogers (2004) em sua análise de **Fitzcarraldo** (Werner Herzog, 1982) “o simbolismo da floresta é diverso, e sua falta de ordem pode ser representada desde um lugar de pesadelos e possibilidades demoníacas, até um céu de esclarecimento e paz”⁴ (ROGERS, 2004, p. 80). As características da floresta apontadas pela autora são

⁴ Tradução nossa de: *The symbolism of the forest has been very diverse, its dense lack of order representing anything from a nightmarish place of demonic possibility to a heaven of enlightenment and peace.*

ressignificadas em filmes de diferentes épocas e gêneros. Numa abordagem próxima às ideias de “esclarecimento e paz”, temos como exemplo a ficção científica *Avatar* (James Cameron, 2009). No filme, há um embate clássico entre natureza e homem; porém a representação do homem está diretamente ligada à concepção de um mundo futuro dominado pela tecnologia cibernética, pela ciência (sobretudo nos campos da biologia e da genética)⁵, e como essas duas esferas de conhecimento são peças fundamentais para os esforços de grandes potências expandirem territórios e aumentarem seu poder econômico.

O mundo que almeja a riqueza do solo de Pandora – uma lua onde habita a tribo Na'vi – é decadente. Em meio à multidão que se desloca mecanicamente num cenário de luzes, hologramas, prédios mal conservados, vemos pela primeira vez Jake, ex-fuzileiro naval, herói da trama. Ele perdeu qualquer conexão mais profunda que lhe faça ter apego à vida. Sua trajetória e realidade apontam para um mundo artificializado, onde a tecnologia e a ciência fracassaram como promessas de felicidade para os homens. Essa concepção é apresentada desde o início da narrativa, que se constitui com base em frases-clichê em um discurso ao mesmo tempo antibelicista e ambientalista (que forma o subtexto do filme).

Do ponto de vista da paisagem, o tratamento dado inicialmente aos Na'vi e sua terra, corresponde a uma abordagem da floresta como lugar perigoso, de onde poucos homens saem vivos. Ao receber as primeiras instruções sobre as operações militares em Pandora, Jake ouve que a tribo Na'vi anda armada com flechas cuja toxina é letal. O ar do lugar também é nocivo, e se respirado mata em poucos minutos. Chegamos a ouvir que “se existe um inferno, talvez os recrutas queiram tirar férias lá após visitar Pandora”.

Dessa maneira, a única ligação possível entre esses dois mundos é através da expropriação - indicada na busca pelo *unobtanium*, material raro, cujas reservas estão

⁵ As associações entre “ciência-tecnologia-mundo decadente” são recorrentes na construção de paisagens caóticas, que apontam uma espécie de fracasso da humanidade no gênero da ficção científica. A construção em que se apóia *Avatar* é uma revisão de temas como exploração de recursos naturais, escravidão, luta de classes, disputas econômicas e políticas, ou das “máquinas que se voltam contra o criador”, presentes em *Blade Runner – O caçador de androides* (Ridley Scott, 1982), *Elysium* (Neill Blomkamp, 2013), *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927) ou *Planeta dos Macacos* (Franklin J. Schaffner, 1968). O filme também revisita a ideia de que é preciso buscar em outros mundos a saída para a longevidade, para um sentido até mais filosófico da existência, como ocorre em **2001: Uma odisséia no espaço** (Stanley Kubrick, 1968). Em último caso, a busca de novos espaços serve para garantir recursos vitais já esgotados na Terra - como em *Alien – o oitavo passageiro* (1979) e *Prometheus* (2012), ambos de Ridley Scott, ou *Interstellar* (Christopher Nolan, 2014).

abaixo das árvores sagradas dos Na'vi - o filme repete a lógica exploratória das narrativas europeias em direção ao “Novo Mundo” das Américas. Para acessar as reservas é preciso retirar a população e derrubar a mata. Embora possamos estabelecer algumas diferenças entre as expedições do “descobrimento” nos séculos XV e XVI e a presença europeia durante a Modernidade (século XIX), ambas compartilham a concepção da paisagem do continente americano (em especial as florestas tropicais) como locais de natureza exótica, hostil e distante da noção de civilização e seu modo de vida, considerados sob a ótica eurocêntrica. Nessa visão, o povo originário do lugar é selvagem, o que é inclusive reforçado literalmente em alguns diálogos de *Avatar*.

Porém, o filme opera um ponto de virada nessa concepção da floresta. Conforme Jake acessa Pandora e começa a aprender os costumes de seu povo – por meio de seu avatar, corpo misto de DNA's humano e Na'vi - a narrativa incorpora várias idealizações a respeito da relação homem/ambiente, e começa a se construir um entendimento de que há algo de sagrado, puro e espiritual que deve permanecer resguardado do contato com o Povo do Céu (assim os Na'vi se referem aos humanos).

Nancy (2005, p. 52) discute a paisagem elencando paradoxos de proximidade e distância e fala sobre o paraíso, traçando um paralelo com o jardim:

[...] um jardim, pertence a um espaço preexistente, pressuposto, que é o espaço do habitar. (...) ele pertence à ordem do pátio: a casa e seus arredores se abrem a ele, mas ele não se abre para nada. O paraíso é um jardim (esse é o sentido original da palavra) pois é o lugar do habitar comum do homem e Deus. Isto é, mais ainda, o porquê de ele estar fechado aos que foram expulsos de lá, o que quer dizer, aqueles cuja própria liberdade os dirigiu para fora desse domínio⁶.

Tomando essas palavras como norte para a leitura da floresta em *Avatar*, a interpretação a respeito do paraíso indica uma cisão entre Deus e o homem fora desse ambiente – o caso de Jake e sua realidade. Romper com o divino é romper com a natureza, *habitat* da divindade. Em dado momento, o protagonista confessa que “tenta entender a ligação profunda que eles (os Na'vi) têm com a floresta”, e

⁶ Tradução nossa de: *a garden belongs to a presupposed, preexisting space, which is the space of a dwelling. (...) it belongs to the order of the courtyard: the house and its outbuildings open onto it, but it does not open onto anything. Paradise is a garden (that is the original sense of the word) because it is the common dwelling place of man and God. That is, moreover, why it can be closed to those who were expelled from it, which is to say, those whose own freedom drove them out of the domain.*

completa: “ela (refere-se a Neytiri, personagem feminina que lhe ensina sobre a cultura Na’vi) fala de uma rede de energia que conecta todos os seres vivos”. Para os Na’vi, Eywa, a deusa mãe de tudo, é quem comanda essa energia, estabelecendo as ligações entre eles, os animais, as plantas, os rios. O filme de James Cameron mescla referências cristãs sobre o paraíso onde natureza e seres viviam “em perfeita união”, e concepções míticas da floresta⁷ enquanto lugar sagrado, recorrentes nas descrições sobre os indígenas e sua forma de ocupar, de se relacionar com a floresta. Leituras que embora se coloquem como alternativa (e crítica) a uma vida guiada por interesses econômicos e esvaziada de sentido espiritual, permanecem ainda romantizadas, idealizadas, sobretudo porque a possibilidade de uma existência nesses moldes, é lançada para um ambiente fora da Terra. Um paraíso, um lugar que de tão perfeito não está ao alcance de todos.

Ainda nesse contexto que evoca uma ligação estreita e ancestral entre os personagens e a floresta, seus habitantes são vistos como extensões da paisagem:

Na configuração europeia do espaço Americano, a medida cosmográfica pré-datava e pré-configurava o encontro com a *natureza*⁸ real. Os colonizadores enxergavam os nativos como parte da natureza (literalmente selvagens: da floresta) (...)⁹. (COSGROVE, 2008, p. 91).

Figura 5 – Neytiri e a conexão com a floresta - Avatar (James Cameron, 2009).



Fonte: Reprodução

⁷ Uma das falas de Jake é sintomática: “Pandora, nós crescemos ouvindo sobre ela, mas nunca pensei que viria até aqui...”.

⁸ Grifo do autor.

⁹ Tradução nossa de: *In the European fashioning of American space, cosmographic measure pre-dated and prefigured the encounter with actual nature. Colonists took the view that the Native American population was so much a part of nature (literally savages: ‘of the woods’)(...)*

O autor acrescenta que os nativos eram considerados ignorantes por desconhecerem a ciência geográfica, mas na verdade, para essas populações a leitura do céu tinha uma relação com o comportamento da natureza, esclarecendo que o problema era somente a utilização de uma metodologia não reconhecida cientificamente pelos europeus. Cosgrove (2008) traz informações que apontam a fonte de preconceitos e uma normatização que adquire sentido fortemente político, porém a questão de enxergar os personagens como extensões da paisagem é simbolizada também no plano formal de *Avatar*. Em Pandora predominam as cores verde, marrom, roxo e azul. Esta última se repete no tom de pele dos Na'vi, para quem possam facilmente se confundir com a paisagem. Boa parte das cenas da iniciação de Jake exigem uma simbiose corporal entre seu avatar e animais e plantas do lugar – a captura do ikran, bicho utilizado como transporte dos Na'vi e que se liga a um só indivíduo durante toda a vida, as conexões com a divindade Eywa através da árvore sagrada para ressuscitar a pesquisadora Grace (figura 6), são exemplos.

Figura 6 – Sujeitos como parte da paisagem - *Avatar* (James Cameron, 2009).



Fonte: Reprodução

Um dado interessante a ressaltar sobre a floresta em *Avatar*, é que embora o tom de crítica predomine sobre a interpretação do início do filme - tende a reforçar o caráter exploratório das missões em Pandora - o discurso em favor do limite à exploração dos recursos naturais e de um respeito às sabedorias de povos originários, é relativizado pela forma como esse texto se constrói no filme. De fato, o modo de

vida, as crenças, a importância da relação sujeito/natureza e a salvação do povo Na'vi dependem da adesão de Jake à comunidade.

Revisita-se aqui a lenda do estrangeiro que após o processo de aceitação trará a solução para os males causados por sua própria civilização. Depois de rejeitado, Jake é novamente aceito exatamente por ligar-se à Toruk Macto, ancestral-mor dos Na'vi, condição que o leva a liderar as diferentes tribos de Pandora na resistência contra os ataques às árvores sagradas. A narrativa trabalha primeiro a negação da paisagem da floresta, apresentada como perigo, e depois investe numa visão oposta, ressaltando os aspectos positivos do lugar, assentados no modo de vida do povo Na'vi. Porém toda essa construção é fragilizada por recorrer a uma hierarquização entre os personagens, colocando os nativos como incapazes de protagonizar seus destinos, ficando dependentes do “homem civilizado”, representado na figura de Jake. Em **Crítica da imagem eurocêntrica**, Ella Shohat e Robert Stam (2006) discutem como as representações cinematográficas de populações e territórios da América Latina, África e Ásia estão marcadas por leituras que os colocam num lugar de alteridade exótica e dissonante, vinculadas a um papel de liderança atribuído ao homem branco, para justificar a presença e intervenção deste último nas áreas pertencentes àqueles. Os autores ressaltam também que mesmo em alguns filmes¹⁰, (como é o caso de **Avatar**) que parecem promover uma espécie de “lugar de fala” aos outros silenciados em narrativas anteriores é difícil fugir da abordagem redutora que acaba reconfigurando velhas posições. A questão central é que “grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 270). Para nós, esse problema está diretamente relacionado à maneira como a floresta se configura como paisagem em filmes onde esse lugar é um ambiente que desestabiliza e ameaça o indivíduo. Ou seja, parecem ainda mais evidentes ideias negativas ligadas à floresta, quando esta é paisagem em filmes de conflito homem/natureza, conforme veremos a seguir.

¹⁰ Shohat e Stam (2006, p.276) indicam que alguns filmes espelham no âmbito mesmo da produção relações hierárquicas, demonstrando um descompasso entre discurso fílmico e prática, como é o caso de **Gandhi** (Richard Attenborough, 1982) de temática anticolonialista, mas cujo elenco e equipe locais receberam salários mais baixos. O interessante é que o problema apontado pelos autores se encontra em **Avatar** no nível da própria estrutura da história, em suas escolhas de trajetória e protagonismo dos personagens.

2.1.1 Simbolismos da floresta: o inferno verde

Em *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979) as consequências psicológicas da guerra do Vietnã são o mote para a história do resgate do coronel Kurtz, um desertor do exército norte-americano. Seus seguidores o veneram, protegem e participam de seus atos violentos. As primeiras imagens do longa-metragem sugerem logo o paralelo traçado entre a floresta e o desequilíbrio mental dos personagens – Kurtz e o capitão Willard, protagonista do filme. A cena de abertura mostra uma mata pegando fogo; *closes* de Willard se sobrepõem à imagem das árvores queimando (figura 7). Afastado dos combates e também mentalmente perturbado, ele será o encarregado do “resgate” do coronel Kurtz. A sequência de abertura funciona como um prólogo, sugerindo o caráter destrutivo do contato entre o personagem e a floresta, cuja presença é também indicada rapidamente com a imagem de um totem (também sobreposta às árvores que pegam fogo), que só veremos de novo quando Kurtz é encontrado. O tom premonitório é reforçado na trilha sonora – *The End*, da banda de rock The Doors. A letra cita insanidade, dor, morte, desespero e um destino trágico que parece inevitável.

A floresta é o cenário de combate óbvio nos filmes sobre o Vietnã. Mas considerando a ordem dos acontecimentos em *Apocalypse Now*, pode-se dizer que tomada como paisagem, a floresta condensa significados apresentados na sequência de abertura quando o protagonista realmente encontra o lugar onde está o coronel Kurtz. Uma floresta situada no Camboja¹¹. O que ocorre aproximadamente nos últimos 40 minutos de filme, pois antes disso, a floresta tem um papel de *setting*, no sentido arrolado por Lefbvre (Ibidem, p.64-66), um espaço subordinado à ação dramática (ao enredo, ao trabalho dos atores em cena). É a partir do ponto em que compreendemos que a floresta se torna paisagem, nos momentos finais da história, que concentraremos nossa análise.

¹¹ Embora no que diz respeito ao enredo, o personagem esteja situado numa floresta no Camboja, as cenas do filme nesse ambiente foram gravadas nas Filipinas.

Figura 7 – Willard e a floresta como caos - *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979).



Fonte: Reprodução

Já apontamos algumas questões sobre como a identificação entre homem e natureza se transformou numa separação entre esses dois elementos, de uma perspectiva eurocentrada. Além disso, narrativas medievais também ajudaram a cultivar uma imagem de ambientes sociais que evoluem do caos para a ordem, de regiões selvagens para as cidades, e o que está fora delas é pré-social, pré-discursivo (COSGROVE, 2008, p. 106). Como áreas de alteridade e de natureza selvagem, as periferias do espaço cívico estavam no começo e no fim de um tempo histórico narrativo. Eram o caos original e o ato final do ciclo da civilização: a guerra e a destruição que a vida urbana implicavam. A natureza foi então relacionada com origem e infância, não só no sentido de uma inocência, mas de algo indomado, indisciplinado, em última instância, de fim dos tempos e destruição da própria Terra (COSGROVE, 2008, p. 106-107). Esse conjunto de associações está presente em *Apocalypse Now*. O coronel Kurtz, homem que decide se isolar na floresta porque lá estará além das regras, das convenções e do dirigismo dos quais busca se livrar. Kurtz teria enlouquecido, e sua conduta estaria além do tolerável mesmo para a guerra.

Schama (1996) assinala sobre a floresta algumas ideias negativas, que guardam correlação com os eventos de *Apocalypse Now*, e com outros filmes onde a floresta representa um perigo¹². Por exemplo, os contos dos irmãos Grimm são impensáveis

¹² Ambientes naturais (não urbanizados, ou precariamente ocupados) são espaços muito utilizados para contar histórias de sobrevivência, terror, perturbação psicológica. Além da floresta ou qualquer lugar onde predomina uma

sem a floresta, onde personagens são “roubados, assassinados, comidos, ou fisicamente transformados, ou tudo isso ao mesmo tempo” (SCHAMA, 1996, p. 116); em textos romanos antigos, a ideia de que a floresta além de um lugar de terror, é como um grande juiz, pois ali há uma forma de reparação primitiva e absoluta (SCHAMA, 1996, p. 116-118).

No filme de Coppola, a primeira visão da floresta é assustadora: homens cobertos de lama ocupam a margem do rio, “guardando” a entrada do lugar. Nas árvores, corpos pendurados. Os “filhos de Kurtz” estão armados com metralhadoras e lanças. Ali se estabelece uma fronteira entre razão e delírio que leva à barbárie (figura 8). Avançar significa por-se em risco. O personagem de Dennis Hopper (um fotojornalista) demonstra a aura mística e a devoção em volta da figura do coronel Kurtz, que segundo ele “não pode ser julgado como um homem comum”, e que “teria aberto sua mente”. A partir daí entendemos que Kurtz escolheu a floresta. É como se ela pudesse liberar o potencial destrutivo necessário a suas ações neste ambiente que isolado, está à margem da conduta esperada no convívio social. Ali reside outra lógica, propícia à disseminação de suas ideias filosóficas e ao livre arbítrio para matar (e ser morto).

Essa paisagem figura como espaço onde entram em cena os extremos do homem - conforme nos explicou Cosgrove (2008) – e isso é colocado textualmente em alguns diálogos do filme. Na narrativa em *off* do personagem principal (que embora amedrontado anseia por encontrar o coronel), em sua conversa com uma mulher francesa, que diz haver em todo homem uma dupla força (uma que ama e outra que mata), e na sua identificação com o Kurtz, pois no começo do filme Willard afirma que desvendar o que aconteceu ao coronel é falar sobre sua própria história¹³.

vegetação extensa e bela, os desertos também são paisagens tomadas num sentido semelhante, que de certa forma desafiam os personagens. Dessa maneira podemos pensar em filmes como *Náufrago* (Robert Zemeckis, 2000), *A praia* (Danny Boyle, 1999) e *Inferno no Pacífico* (John Boorman, 1968) considerando além da vegetação próxima o papel do mar em contraposição aos personagens; *Predador* (John McTiernan, 1987), *O sobrevivente* (2006) e *O homem urso* (2005) ambos de Werner Herzog, e ainda *Stalker* (Andreï Tarkovski, 1979), numa relação direta com a floresta; *O céu que nos protege* (Bernardo Bertolucci, 1990) e *Gerry* (Gus Van Sant, 2002), em relação ao deserto.

¹³ A fala de Willard é exatamente “Não havia maneira de contar a história dele (Kurtz) sem contar a minha. E se sua história é uma confissão, a minha também é”.

Figura 8 – Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979).



Fonte: Reprodução

Os dois personagens centrais da história vão se ligar também por meio da floresta. Para Nancy (2005, p. 54) “quando alguém é tirado de seu lugar, se sente estranho, deslocado, e não reconhece o que o circunda”¹⁴. Este é o sentimento inicial de Willard. Ao ser capturado, ele terá seu corpo todo coberto com a lama da floresta, e será levado ao encontro de Kurtz, para ser então encarcerado. Todo esse processo de ligação ao ambiente se faz necessário, não só para que ele compreenda o universo criado por Kurtz sob aquelas condições, mas para autorizá-lo a cumprir sua missão. Para que seja capaz de agir conforme as “leis do lugar”. Somente livre do julgamento imposto pela normatividade a que esteve sempre submetido, Willard conseguirá matar o coronel.

Numa perspectiva plástica a relação entre Kurtz e a paisagem simboliza uma imagem que transmite mistério e ameaça. Ora ele aparece na penumbra, seu rosto visto parcialmente, ora pintado à maneira camuflada (verde e marrom), mas quase sempre se confunde com a floresta (figura 9). E para a efeito do desfecho e da ligação Kurtz/Willard da qual falamos há pouco, o entrosamento com a paisagem deste último se dá também nesse tratamento visual. Além da captura e de quando está preso, o

¹⁴ Tradução nossa de: *When one is taken out of one's country, one feels estranged, unsettled, uncanny: one no longer knows one's way around (...)*

personagem aparece “camuflado” ao se preparar para matar Kurtz (figura 10).

Escolhas estéticas que refletem algumas ideologias associadas à floresta já citadas.

Figura 9 – Kurtz integrado à paisagem - Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979).



Fonte: Reprodução

Figura 10 – Willard integrado à paisagem – Apocalypse Now (Francis Ford Coppola, 1979).



Fonte: Reprodução

Gostaríamos ainda de destacar outros dois momentos do filme que se somam às leituras apresentadas até aqui, e que marcam uma simbiose bestial entre homem e natureza. O primeiro, diz respeito à cena da morte de Kurtz ser apresentada numa montagem paralela ao sacrifício de uma vaca, durante uma cerimônia que acontece em meio à floresta. Isso parece sugerir que a natureza animalisca que adquiriu naquele lugar tornou o coronel parte da floresta, e por extensão, sua sobrevivência fora daqueles domínios seria mesmo impossível. A segunda, é a confirmação dessa ideia, na fala de Willard, que diz “até a selva o queria morto, e era dela que ele recebia ordens”. Essa fala dá ideia de uma correspondência entre o sujeito e a paisagem que é trágica.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Brevemente procuramos discutir aqui de que maneira alguns filmes ressignificam simbolismos sobre a floresta, já apresentados em narrativas literárias, científicas e representações visuais, tais como pinturas, ilustrações, gravuras, fotografias. Esse conjunto de ideias sobre a floresta como paisagem (cujas conotações são variadas) é repetido em alguns filmes. Em outros, há uma tentativa de subverter tais leituras, sem, contudo, romper totalmente com uma teia de significados que negativos ou positivos, acomodam-se a uma expectativa de reconhecimento por parte das plateias. Expectativa resultante de uma tradição narrativa e figurativa vasta que dá suporte a essas interpretações, como exemplificamos brevemente ao longo deste texto. Não foi nosso intuito esgotar através das referências escolhidas, a totalidade das discussões que podem ser desencadeadas na relação entre cinema e paisagem quando se pensa especificamente na floresta como um dos motes de um filme; mas sim tentar discutir questões dos enredos que guardam intenções políticas, inscritas nas escolhas narrativas e estéticas de algumas produções. Por fim, é preciso ressaltar que apesar das fontes variadas, algumas informações levantadas aqui sobre os tratamentos dados à paisagem da floresta permanecem sendo aproveitadas (em diferentes perspectivas) como elementos importantes em filmes recentes, a exemplo de **A bruxa** (Robert Eggers, 2016), **Mal dos trópicos** (Apichatpong Weerasethakul, 2004), **Anticristo** (Lars von Trier, 2009), **Floresta maldita**¹⁵ (Jason Zada, 2016), entre outros.

REFERÊNCIAS

APOCALYPSE Now. Direção: Francis Ford Coppola. 1979. 1 DVD (153 min).

AVATAR. Direção: James Cameron. 2009. 1 DVD (162 min).

COSGROVE, Denis. **Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World**. London: I.B.Tauris & Co Ltd, 2008.

¹⁵ A floresta deste filme (Aokigahara) fica localizada no Japão, e é conhecida como floresta dos suicidas. É a mesma do filme *The Sea of Trees* (Gus Van Sant, 2014), exibido no Festival de Cannes de 2015.

LEFEBVRE, Martin. On Landscape in narrative cinema. **Canadian Journal of Film Studies**, v. 20, n. 1, p. 61-78, 2011. Disponível em: <http://www.filmstudies.ca/journal/pdf/cjfs-20-1-lefebvre-landscape-narrative.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2018.

NANCY, Jean-Luc. **The Ground of the Image**. New York: Fordham University Press, 2005.

ROGERS, Holly. Fitzcarraldo's search for Aguirre: Music and Text in Amazonian Films of Werner Herzog. **Journal of the Royal Musical Association**, v. 129, n. 1, p. 77-99, 2004. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/journal-of-the-royal-musical-association/article/fitzcarraldos-search-for-aguirre-music-and-text-in-the-amazonian-films-of-werner-herzog/14AD755EEED0BF5C977DD895912137F9#>. Acesso em: 11 fev. 2018.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOBRE A AUTORA

Ludimilla Carvalho Wanderlei

Doutora e Mestra em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE). Especialista em Fotografia e Imagem. Produtora, roteirista e cineclubista.

E-mail: ludimillacw@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1751-9688>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2779652527283250>

COMO CITAR ESTE ARTIGO

WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. Mal dos trópicos: simbolismos da floresta como paisagem cinematográfica. **Passagens: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará**, Fortaleza, v. 11, n. 2, p. 95-113, jul./dez. 2020.

RECEBIDO EM: 30/08/2020

ACEITO EM: 19/09/2020