

### **Cosmologias errantes: paisagem, corpo e alteridade em *O Ornitólogo***

Por João Victor de Sousa Cavalcante\*

**Resumo:** O artigo discute a relação entre corpo e paisagem no filme *O Ornitólogo* (2016), do cineasta português João Pedro Rodrigues. Interessa-nos pensar o gesto da errância, do perder-se na floresta, como uma modalidade de construção de paisagem cinematográfica. A ecologia fílmica construída cria uma zona de tensão entre as noções de natureza e cultura e convoca agentes não-humanos para pensar a alteridade do personagem. Nesse sentido, o texto busca investigar corpo e paisagem como rotas de fuga e de criação de cosmologias errantes.

**Palavras-chave:** paisagem, natureza, cultura, corpo, alteridade.

### **Cosmologías errantes: paisaje, cuerpo y alteridad en *O Ornitólogo***

**Resumen:** El artículo analiza la relación entre cuerpo y paisaje en la película *O Ornitólogo* (2016), del cineasta portugués João Pedro Rodrigues. Nuestro interés es pensar el gesto de vagar, de perderse en el bosque, como un modo de construcción de un paisaje cinematográfico. La ecología cinematográfica construida crea una zona de tensión entre las nociones de naturaleza y cultura y convoca agentes no humanos para pensar la otredad del personaje. En este sentido, el texto propone pensar el cuerpo y el paisaje como rutas de escape y de creación de cosmologías errantes.

**Palabras clave:** paisage, naturaleza, cultura, cuerpo, alteridad.

### **Wandering cosmologies: landscape, body and otherness in *O Ornitólogo***

**Abstract:** This article discusses the relationship between body and landscape in Portuguese filmmaker João Pedro Rodrigues' *O Ornitólogo* (2016). The focus is on wandering, losing oneself in the forest, as a mode of construction of a cinematic landscape. We argue that the constructed film ecology creates a zone of tension between the notions of nature and culture and summons non-human agents to think about the character's otherness. In sum, this text posits body and landscape as escape routes as well as the origin of wandering cosmologies.

**Key words:** landscape, nature, culture, body, otherness.

**Fecha de recepción:** 15/07/2019

**Fecha de aceptación:** 16/03/2020

### **Errância**

Na *Odisseia*, de Homero, Ulisses empreende uma longa trajetória, navegando de Tróia a Ítaca por dez anos. A viagem do Odisseu é marcada pelo desejo de retorno e pela necessidade do não esquecimento: ele não pode esquecer-se do lar, da família e, sobretudo, de si mesmo. A epopeia contempla esse herói cujo contorno subjetivo apresenta-se de modo coeso e íntegro, que confronta os agentes do destino e as forças da natureza sem perturbar certa unidade essencial, em uma narrativa em que “um longo caminho jaz diante dele, mas dentro dele nenhum abismo” (Lucáks, 2010: 30). A jornada de Ulisses contempla um longo arco de deambulações pelo mar, por uma geografia agressiva, por si só mortal, e cheia de fissuras onde habitam monstros, feiticeiras, espíritos, figuras que, mesmo para o homem grego da epopeia, representam alianças com alteridades distantes e transformadoras.

Em um dos episódios narrados pelo poema grego, o Odisseu deve enfrentar as sereias, híbridos de mulher e pássaro, cujo canto doce e sedutor levaria qualquer homem à ruína, afundando seus navios. A estratégia de Ulisses (aconselhado por Circe, feiticeira que transformava homens em animais) é tapar os ouvidos da tripulação com cera e amarrar-se ao mastro de seu navio, de modo a escutar a sedução dessas mulheres-pássaro que lhes oferecia os segredos de tudo que acontecia sobre a terra. O herói, conhecido pela linguagem hábil e astuciosa, enfrenta as sereias com o silêncio, abrindo-se à possibilidade de embeber-se com seu canto, e de travar alianças com o idioma monstruoso.

Sobre a viagem de Ulisses, Adorno e Horkheimer falam:

As aventuras de que Ulisses sai vitorioso são todas elas perigosas seduções que desviam o eu da trajetória de sua lógica. Ele cede sempre a cada nova sedução, experimenta-a como um aprendiz incorrigível e até mesmo, às vezes, impelido por uma tola curiosidade, assim como um ator experimenta insaciavelmente os seus papéis. “Mas onde há perigo, cresce também o que salva”: o saber em que consiste sua identidade e que lhe possibilita sobreviver tira sua substância da **experiência de tudo aquilo que é múltiplo, que desvia, que dissolve**, e o sobrevivente sábio é ao mesmo tempo aquele que se expõe mais audaciosamente à ameaça da morte, na qual se torna duro e forte para a vida (Adorno e Horkheimer, 2006: 48, grifos nossos).

Em outra topografia, nos aproximamos de Fernando, personagem do longa-metragem *O Ornitólogo*, do diretor português João Pedro Rodrigues, lançado em 2016. No filme, acompanhamos o personagem, também náufrago, empreender um movimento semelhante ao do herói grego, dessa vez errando por uma floresta na fronteira entre Portugal e Espanha, e não pelo oceano, mas confrontando alteridades tão monstruosas e heterogêneas quanto as trazidas pelo poema de Homero. Os marcadores da contaminação pelo espaço vivenciada por Fernando apresentam-se ao espectador na medida da errância empreendida pelo personagem, e sua consequente inserção na paisagem, de onde podemos compreender a íntima relação entre a simbiose conflituosa que o personagem empreende com a floresta, e o conceito de experiência embutido nas narrativas de viagem. A errância por territórios movediços, que se desviam e que se dissolvem, comprometem o corpo de Fernando com a potência da transformação de si, com a abertura para outras narrativas, bem como outras configurações possíveis da relação homem/ambiente e cultura/natureza.

A pesquisadora Paola Jacques (2012) retoma Walter Benjamin para pensar a relação entre experiência e percurso, sentidos presentes na etimologia da palavra alemã *Erfahrung*, um dos termos utilizados por Benjamin para definir experiência. Para a autora, a experiência errática possibilita outra escrita da

história, como micronarrativas insurgentes, que destoam de discursos hegemônicos sobre o espaço, uma história “do que está na margem, nas brechas, nos desvios e, sobretudo, do que é ambulante, não está fixo, mas sim em movimento constante” (Jacques, 2012: 24). Jacques refere-se especificamente às experiências urbanas e às narrativas sobre a cidade, que oferecem uma organização reversa ao espaço natural e não domesticado que estamos estudando. Entretanto, algumas aproximações nos são caras, sobretudo pela potência de alteridade que errar por espaços limítrofes, e fazer deles zonas de experiência para o corpo, possibilita. A errância, portanto, é pensada aqui como “um exercício de afastamento voluntário do lugar mais familiar e cotidiano, em busca de uma condição de estranhamento, em busca de uma alteridade radical” (Jacques, 2012: 23).

A trajetória de Fernando empreende deslocamentos de margens fixas de entendimento sobre o eu e o outro, deslocamentos que alteram estruturas de poder, de identificação e de habitação em um determinado espaço. O personagem é um cientista, um homem racional, ateu, que está naquele espaço para exercer uma função de domínio científico (observar, analisar, estabelecer conexões, regras), ligado ao pensamento linear e verbal da cultura, quase como um trabalho de cartógrafo, que transforma um ecossistema em linhas e gráficos. O filme de Rodrigues se oferece como uma narrativa que desloca essa polarização escópica entre observador e observado, dotando a natureza de uma autonomia ontológica movediça, capaz de propor um novo desenho para as fronteiras entre o domínio do natural e o do cultural.

A primeira cena do filme apresenta Fernando instalado em um pequeno acampamento no leito de um rio, que funciona como uma base na qual ele observa aves no relativo conforto que garante uma fogueira, um automóvel, um barco pequeno e um telefone celular. Observamos também Fernando tomar um remédio de um frasco de comprimidos, o que sugere algum tipo de condição crônica de saúde. O pequeno acampamento encontra-se margeando a floresta,

como que resguardando uma medida de distância segura do ambiente observado.

A natureza, contudo, observa de volta (figura 1), em um gesto fílmico que será repetido ao longo da obra, como um indicativo de contato e de associação com o *selvagem*: a cena acompanha Fernando em um barco, observando as aves com o binóculo e tomando notas em um gravador. Os planos são longos, como um exercício de contemplação do espaço natural, intercalando planos abertos, que mostram o personagem navegando no rio, a extensão das montanhas na margem, o voo das aves, e planos fechados que apresentam esses pássaros em *close-up*, bem como o recorte oferecido pela visão do binóculo. Há nessa cena, uma devolução do olhar por parte dos pássaros, o espectador vê o ponto de vista de uma águia que observa Fernando do alto.

A cena abre-se, então, para três perspectivas visuais diferentes, dispostos respectivamente na figura 1, da esquerda para a direita: uma mais afastada, como uma *visão em terceira pessoa*; a visão de Fernando, uma visão técnica, margeada pelas lentes do binóculo; e a visão da águia que observa o ornitólogo do alto. O olhar da ave, como será repetido em outros momentos do filme, apresenta uma textura plástica específica, com os contornos embaçados, focalizados no centro, como uma marca que se distingue da visão do binóculo, denotando uma qualidade ocular específica do animal. Essa abertura para pontos de vista distintos e justapostos em uma mesma cena não sugere apenas uma movimentação do olhar, como um plano-contraplano tradicional do cinema. O que temos aqui são modalidades de olhar diferentes, materialmente distintas, que convocam para o centro da representação os agentes não humanos que povoam o filme, sugerindo já no início do filme uma fragmentação da antinomia entre sujeito e objeto, sugerida pelo olhar do pesquisador como um tipo de razão colonizadora, e sugerida, também, pelo olhar racional da câmera cinematográfica em relação aos espaços naturais.



Figura 1: *Frames de O Ornitólogo.*

A estratégia de inserção de olhares distintos em uma única cena é repetida ao longo do filme, como se marcasse o estabelecimento de um diálogo entre os agentes de observação, modulação que também convoca o espectador para o espaço filmado, de modo a nos conduzir para perto das alteridades da natureza selvagem, que tradicionalmente é representada sem a autonomia ontológica que *O Ornitólogo* evoca. Em termos narrativos, essa aproximação se dá mediante a inserção e o deslocamento do personagem principal pela ambiência da floresta, espaço que comumente é receptáculo das alteridades desconhecidas, como o oceano d'*A Odisseia*.

O desdobramento da cena comentada inicia um processo de diminuição da distância entre o pesquisador e o espaço, percebida no acampamento. Ao distrair-se observando as aves, Fernando é levado pela correnteza do rio, que o derruba do barco, fazendo seu corpo submergir na água agitada. A partir daí, o filme migra do espaço externo do rio, marcado por planos abertos, para o cenário circunscrito da floresta, com enquadramentos fechados. Fernando é resgatado por duas peregrinas chinesas que se perderam ao realizar o caminho de Santiago de Compostela. As duas chinesas apresentam um catolicismo fervoroso e sincrético (rezam um pai nosso, ao mesmo tempo em que acreditam em espíritos da floresta, entidades incompatíveis com a doutrina cristã tradicional), de modo que o salvamento ocorre como uma espécie de ressurreição e batismo.

Após ser salvo, Fernando é raptado pelas chinesas, tratado por elas como um totem sagrado que deverá ser sacrificado para acalmar os espíritos que povoam a floresta, e amarrado a uma árvore com nós que remetem a uma iconografia erótica do sadomasoquismo (figura 2). A justaposição de uma simbologia cristã com imagens eróticas é uma constante no cinema de João Pedro Rodrigues, que marca certo fetichismo do corpo em transformação, do corpo dividido que se movimenta na narrativa em busca de uma reconciliação, que só vai ocorrer a partir de alianças propostas por esse estranhamento. A iconografia que interpõe o sagrado e o profano nessa cena, em que um objeto de culto e desejo simultâneos mostra-se ao espectador, sugere uma abertura para a transformação do personagem. Após o afogamento/batismo, em que vivencia uma morte simbólica, Fernando escapa das chinesas e dá início à transformação ritualística na medida em que se insere no espaço natural. No filme de Rodrigues, o convívio do corpo com suas instâncias bipartidas, sagradas e profanas, humanas e animais, desenha a movimentação do personagem no espaço fílmico, cuja estrutura formal evidencia esse arco de transformação, uma vez que “são as imagens que entram num regime de repetição e variações, fazendo do próprio filme o corpo de uma maravilhosa metamorfose” (CHEVAL, 2016: s/p).<sup>1</sup>



Figura 2. Frames de *O Ornitólogo*.

A jornada de Fernando pelo espaço heterogêneo e iniciático da floresta abre caminhos para uma transfiguração ritualística que implica um processo de

<sup>1</sup> Tradução nossa. No original, em francês: “sont les images qui entrent dans un régime de reprise et de variations, faisant du film lui-même le corps d’une métamorphose merveilleuse”.

desconstrução e reconstrução de *si mesmo*. Uma concepção psicanalítica e antropológica da fortuna crítica sobre os rituais de passagem<sup>2</sup> nos indica que a inserção do iniciado, ou neófito, nesses espaços iniciáticos –locais que margeiam o centro do corpo social, como entradas para o que está situado na não-cultura– implica uma morte temporária do ego, necessária para a perda de um status anterior e conseqüente construção de uma nova interface social. Seja a passagem da infância para a vida adulta, seja na iniciação de um xamã, a estrutura dos rituais implica uma suspensão temporária do eu, do conhecimento sobre si, e conseqüente performance de uma morte ritualística e sacrificial. Durante o percurso, o iniciado torna-se um transitante, vivenciando tensões decorrentes do afastamento do quadro simbólico da ordem social.

O transitante mostra-se um sujeito ambíguo, que não apresenta atributos do status passado, nem do futuro. Como pura abertura ao presente, à experiência, situamos Fernando nesse hiato simbólico que se manifesta concretamente por meio da errância pelo espaço fronteiro. Tal concepção, que sugere uma reconfiguração metafísica do mundo, encontra eco no pensamento do filósofo espanhol Eugenio Trías, cujo pensamento sobre o limite nos é caro para pensar as relações entre espaços fronteiros e ontologias heterogêneas. Trías compreende que, por sua própria natureza, o limite (seja ele metafísico ou propriamente físico, como as fronteiras nacionais) define um dentro e um fora, ou seja, é pelo limite que identificamos o que nos é estranho, e o que nos pode ser conhecido.

Para o filósofo, habitar o limite é estar em uma fronteira gnosiológica, como uma “alfândega” do sentido, que define um próximo e um estrangeiro (Trías, 2000). Habitar o limite é qualidade inelutável das subjetividades em trânsito. Segundo Trías, o limite se articula como uma zona de inevitável tensão, mas que é fundamental para a dinâmica das trocas simbólicas e que nos sugere

---

<sup>2</sup> O conceito ocupa um lugar privilegiado na teoria antropológica tradicional. Sobre o tema, ver VanGennep (2011) e Turner (2013).



uma postura ontológica específica (limítrofe, ambivalente) que transita entre dois mundos, entre o humano e o divino. Verificamos aqui uma dupla condição nessa dinâmica. O ser fronteiriço habita o limite e é, também ele, o próprio limite. “Em tanto que somos fronteiriços, somos os limites do mundo. Somos pura linha, puro confim, associados ao tempo e aos arrabaldes” (Trías, 2000: 66).<sup>3</sup> Ao habitar dois mundos, o ser limítrofe abandona um ideal de pureza—observado nos que são anjos, essencialmente divinos —e vive em uma dimensão de múltiplas contaminações. Torna-se um ser centáurico.

Há no fronteiriço uma dupla dimensão de imanência e transcendência. O fronteiriço é, essencialmente, a soma e a separação ou isso que fica dentro e isso que transborda e transcende. O fronteiriço é de fato o limite em si que define e circunscreve dois mundos. (Trías, 2000: 66).<sup>4</sup>

O ser limítrofe abre margem para repensar antinomias excludentes entre o que é da ordem do *eu* (cultural, humano, conhecido) e da ordem do *outro* (natural, animal, selvagem, desconhecido) e para associações com alteridades distantes e com outras elaborações sobre o que é o mundo e o real. Em *O Ornitólogo*, Fernando realiza uma peregrinação de ascese mística, de transformação em santo, de conexão com uma polaridade radical da ideia de humano que habita no conceito de sagrado. A transformação em Santo Antônio de Pádua, que encontra um fechamento na mudança de status corpóreo (mudança de ator), observa também uma mudança em um posicionamento social distinto: a troca de nome, metamorfose radical do corpo e da identidade, mudança de status de cientista para santo.

O *deixar-de-ser* que o personagem vivencia na trama mostra-se uma potente

---

<sup>3</sup> Tradução nossa. No original em espanhol: “*En tanto que fronteirizos somos los límites del mundo. Somos pura línea, puro confín, referidos a la vez al cerco e al extrarradio*”.

<sup>4</sup> Tradução nossa. No original em espanhol: “*Hay en el fronterizo una doble dimensión de imanencia e transcedencia. El fronterizo es, en puridad, la juntura y separación o eso que queda dentro e de eso que transborda e trasciende. El fronterizo es de hecho el limite mismo que define e circunscreve dos mundos*”.

ferramenta estético-política para incluir na narrativa fílmica as alteridades não humanas, como alianças biopolíticas, cuja recorrência na literatura e cinema contemporâneos nos sugere uma outra possibilidade de ordenação dos corpos: potência que é explorada para caminhos diversos ao do antropocentrismo, e suas decorrentes concepções de civilização e de domínio humano sobre outras espécies viventes. A relação com o animal assume na narrativa (bem como em outras obras de João Pedro Rodrigues) uma posição de diluição de fronteiras, que conduz o espectador não para uma acomodação do animal no espaço da cultura, como uma reencenação da domesticação mítica, cujas narrativas implicam um distanciamento hierárquico do homem em relação à fauna, seja como alimento ou companheiro de estimação.

A aliança com o animal movimenta-se, no filme, para uma direção distinta: é o homem que imerge na natureza em busca de filiações, carregadas de erotismo e misticismo. Viver na floresta, e sobreviver a ela, demanda tornar-se parte do mobiliário apresentado, aprender suas regras e sua linguagem, o que obriga Fernando a perder seus atributos culturais, reconfigurando o humano como parte de um conceito animal muito mais amplo, dotado de subjetividades e mistérios, mas não como elaboradas por narrativas humanizadoras. O animal em *O Ornitólogo*, bem como o animal que, temporariamente, Fernando se torna, é uma entidade monstruosa, ambivalente, de cosmologias próprias. De acordo com Gabriel Giorgi, a aliança biopolítica na ficção:

Em lugar de humanizar suas diferenças, arrasta o humano para seus próprios limites: ali encontra o animal não como um retorno a uma origem ou a uma fase primigênia, mas, ao contrário, como princípio de deslocamento e como abertura de temporalidades alternativas – como suspensão de uma “ordem de individualizações vigentes” (Giorgi, 2015: 177).

Em decorrência dessas alianças observamos dois movimentos concomitantes em Fernando. Há um acentuado mimetismo do cientista em relação ao espaço

que o circunda, marcado inicialmente pela cor das roupas e calça de traje militar que camufla os tons das plantas. Em termos cênicos, esse mimetismo é reforçado pelo silêncio do filme, no qual a voz humana é quase inexistente. Percebemos mais o que o personagem ouve do que o que ele fala: a escuta atenta aos ruídos da natureza, semelhante à escuta do canto das sereias, se mostra como uma via de comunicação com a linguagem animal.



Figura 3. À esquerda, *frame* do longa *O Fantasma* (2000). À direita, imagem de *O Ornitólogo*.

Um segundo movimento é o da perda crescente de elementos arbitrariamente humanos, como telefone celular, remédios, mapas. Em determinado momento, o personagem encontra sua carteira de identidade perdida com os olhos furados e a impressão digital apagada, para, mais tarde, queimar os próprios dedos para desmanchar as dobras das impressões digitais. Esse movimento reforça o mimetismo animal ao mostrar Fernando perdendo as roupas no decorrer da narrativa. A nudez aqui, além de uma evocação místico-erótica da narrativa, funciona como um abandono da pele da cultura marcada historicamente pela indumentária e uma assunção da pele animal em contato direto com o ambiente. Sem vestimenta e sem impressões digitais, Fernando torna-se ninguém, atributo identitário semelhante a Sérgio, protagonista de *O Fantasma* (2000), primeiro longa-metragem de João Pedro Rodrigues. Em *O Fantasma*, esta relação aproximada entre o erótico e o animal já é visível na obra de Rodrigues, e desemboca também em um processo de afastamento do personagem do convívio humano. Vestindo um costume de couro, no qual

imagens do sadomasoquismo e do animal coadunam-se em um único corpo, Sérgio desloca-se do espaço urbano para um espaço inóspito e árido para além do depósito de lixo. *O Fantasma* termina com uma abertura para a paisagem insólita que se apresenta como uma rota de fuga para o personagem a partir de sua conversão nesse híbrido homem-animal, cujo convívio já é insuportável em espaços sociais convencionais. O devir-animal em *O Fantasma* se completa nessa abertura do filme para a paisagem árida, em que outro sentido de selvagem se apresenta, como um ser que só pode habitar no território ermo. Se Sérgio d'*O Fantasma* pode ser descrito como um "animal fantástico de um apocalipse pós-humano" (Cheval, 2016, s/p)<sup>5</sup>, Fernando representa o oposto dessa métrica: é o animal sagrado de um éden primitivo, do começo de outro mundo.

As alianças biopolíticas abrem margem para um perspectivismo mais fluido, que nos possibilita rever o antropocentrismo na ecologia fílmica a partir de uma conflituosa dicotomia que o cinema – para Alain Badiou (2015), apenas o cinema – consegue colocar em tensão sem dissolver os paradoxos presentes na imagem. Como herdeiro do desenvolvimento ótico da fotografia, o cinema estrutura-se visualmente a partir de uma herança representativa do perspectivismo renascentista, que ascende como uma estética humanista e realista, além de patriarcal, como denuncia Laura Mulvey (2018), em que o humano é o objeto principal da representação e cuja imagem no quadro adere não apenas ao seu modelo referente no mundo real, mas também a uma ideia genérica de homem e de sujeito (Machado, 2015).

*O Ornitólogo*, entretanto, subverte o discurso humanista da perspectiva renascentista, colocando-a em paradoxo: ao mesmo tempo em que o personagem, homem branco e burguês, é representado em medidas lineares de proporção e escala, ponto central no plano fílmico, os processos de devir-animal que Fernando empreende com alianças com alteridades inomináveis,

---

<sup>5</sup> Tradução nossa. No original em francês: "animal fantastique d'une apocalypse post-humaine".

desconhecidas, nos conduzem para outro modo de pensar a perspectiva, mais aproximada do que o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2009; 2002) denomina de perspectivismo ameríndio, em cujos processos de subjetivação e de individuação observa-se uma maior fluidez da ideia de sujeito e de humano. Nas cosmologias amazônicas há um estabelecimento inicial de que todos são humanos, sendo a humanidade não tanto um predicativo rigoroso, uma qualificação, mas sim um risco, uma incerteza constitutiva. Somos todos humanos porque podemos ser humanos. Se todos são humanos (ou se o humano não é uma marca distintiva rigorosa entre o natural e o cultural), ser humano torna-se uma coisa outra. Desse modo, o "influxo do não-humano e o devir-outro" (Viveiros de Castro, 2011) são tidos como momentos obrigatórios de uma condição plenamente humana.

### **Paisagem**

A errância de Fernando pelo espaço da floresta apresenta-se ao espectador sob uma lógica ambivalente, na qual temos o personagem perdido em um espaço inóspito ao qual é alheio, ao mesmo tempo em que não vislumbramos em Fernando uma real vocação para sair da mata. A relação entre corpo móvel e a representação do espaço da natureza adquire, no filme, algumas particularidades em relação a uma tradição cinematográfica<sup>6</sup> que nos habilita a afirmar que a errância de Fernando pelo território da floresta tem potencial transformador do espaço fílmico em uma paisagem de características limítrofes, que sugere uma íntima relação com processos de identificação do personagem, adquirindo, assim, autonomia narrativa, o que aciona uma ecologia fílmica aberta a ressignificações, notadamente em relação às fronteiras entre natureza e cultura.

A partir dessa deambulação, movimento em que a cada passo o personagem encontra-se mais longe do ambiente conhecido, do assentamento cultural,

---

<sup>6</sup> Pelo menos a uma tradição cinematográfica ocidental no que toca o cinema narrativo.

doméstico, e adentra no espaço selvagem, não mais como um colonizador ou explorador, mas como, inicialmente, vítima da intempérie do espaço e, posteriormente, elemento acomodado àquele *habitat*. A natureza deixa de ser uma imagem estanque e distante a ser contemplada, tampouco cenário inócuo para a realização da ação dramática: a paisagem é construída corpo a corpo com o olhar do espectador e com o corpo do personagem interagindo com o ambiente.

A paisagem é construída no filme exibindo sua autonomia ontológica (não antropocêntrica, devemos ressaltar). Essa construção encontra eco na distinção que Martin Lefebvre (2006) faz entre cenário e paisagem, como instâncias distintas do espaço fílmico. Para o autor, o cenário, herdeiro formal do teatro, é o espaço físico onde a ação ocorre, um elemento de composição da cena, que pode ser decomposto ou ampliado conforme os cortes de câmera, sem necessária função representativa ou pictórica: um fundo preto pode ser um cenário, ou ainda, em um *close up*, podemos presumir um cenário, mesmo que este não esteja visível no plano. A paisagem no cinema, entretanto, é uma representação do espaço exterior dotada de acentuada autonomia narrativa e livre de eventos (Lefebvre, 2006). A paisagem fílmica não está subordinada à ação do personagem, e exerce forte influência narrativa no desenrolar do filme, como uma quebra na sequencialidade de ações do cinema narrativo, de modo a sugerir uma suspensão da ação para que o espaço externo possa ser visto. Para Lefebvre, “a interrupção da narrativa pela contemplação tem o efeito de isolar o objeto do olhar, de momentaneamente libertá-lo de sua função narrativa” (2006: 29)<sup>7</sup>.

Dentro da perspectiva do autor, transformar cenário em paisagem é retirá-lo da margem do sistema de representação e trazê-lo para o centro. A linha entre cenário e paisagem, no que toca a representação da natureza, é tênue e

---

<sup>7</sup> Tradução nossa. No original em inglês: “the interruption of the narrative by contemplation has the effect of isolating the object of the gaze, of momentarily freeing it from its narrative function”.

aciona a própria questão da paisagem como gênero representativo das artes plásticas, cuja origem remonta ao século XVI, ainda como um gênero menor, e que encontra uma maior elaboração no século XIX (Cauquelin, 2007; Ropars, 1999). Para a filósofa da arte Marie-Claire Ropars (1999), o gênero paisagem tem como característica principal colocar em jogo um olhar “estendido” e demorado sobre uma parte de um determinado território, natural ou campestre, sobre o qual o olhar do espectador se põe a refletir, como um salto para fora do quadro da representação a fim de ver melhor, resguardando o devido distanciamento<sup>8</sup>.

A reflexão e a contemplação sobre a paisagem não ocorrem sem uma medida de estranhamento da qual deriva a própria elaboração histórica de um conceito de natureza distanciado de uma ideia prematura de sociedade. Não à toa, a paisagem surge nas artes como uma figuração que tem a natureza como elemento central da representação, em detrimento da ação humana, na mesma época em que a perspectiva artificial começa a se desenvolver como técnica artística que resguarda uma ideologia humanista na qual o olhar antropocêntrico e a representação do homem burguês advinham como prioridade na composição dos quadros (Machado, 2015). A paisagem passa a ser vista, então, como um mediador vivo entre o olhar e o território, como uma partícula de identificação, um salto para fora do quadro da vista para melhor contemplá-la (Ropars, 1999).

Se por um lado, a própria lógica da representação pictórica sugere marcações nítidas entre observador e observado, resguardando uma margem de ausência do espaço paisagístico, com as margens do sujeito (cultura) e do objeto (natureza) bem definidas, por outro, a paisagem sugere uma reconexão do homem com a natureza, ou com o campo. É salutar dizer que o gênero começa a se desenvolver no século XV, marcado pelo pensamento renascentista, mas

---

<sup>8</sup> Por conta desse distanciamento necessário, Cauquelin (2006) alerta, por exemplo, que um jardim não configura paisagem.

consolida-se sob a influência do romantismo, no século XIX, em que observamos uma maior modernização dos espaços, o estabelecimento de cidades e de fronteiras delimitadas entre espaço rural e espaço urbano (Williams, 1990). A paisagem aparece como um duplo vínculo imagético de conciliação e distanciamento do homem com o natural:

Tendo em conta o princípio de uma dupla ruptura: o divórcio do homem e da natureza, consagrado pelo advento científico da modernidade, e o gesto distorcido do homem que se volta –e retorna– para a totalidade da natureza que o torna acessível para a paisagem (Ropars, 1999: 3).<sup>9</sup>

Vemos, em *O Ornitólogo*, uma ascensão da floresta como elemento fílmico, que impõe sua presença na narrativa, não sendo apenas palco para as ações do personagem. Observamos um deslocamento da ideia de cenário para a de paisagem, no qual esta ocupa um lugar de autonomia no espaço filmado em relação à ação, a partir da relação do corpo do personagem com o espaço. A paisagem na imagem em movimento resguarda as ambivalências de uma tradição paisagística das artes plásticas, mas aciona questões próprias ligadas ao estranhamento do espaço filmado. Jean-Louis Comolli (2008) afirma a posição do cinema como uma máquina de reduzir as distâncias na alteridade, pois nos possibilita usufruir do corpo do outro, do corpo filmado, herdando do pensamento mítico a tarefa de conjurar o desconhecido. Trazer o natural para o centro da representação fílmica nos habilitaria, portanto, a entrar em contato com o espaço da natureza, de modo a reduzir o distanciamento contemplativo, acionando outras alteridades da ecologia fílmica, não mais como um objeto do olhar, mas como um espaço vivenciado a partir de seu *dentro*.

---

<sup>9</sup> Tradução nossa. No original em francês: “*La prise en compte principielle d’une double rupture: le divorce de l’homme et de la nature, consacré par l’avènement scientifique de la modernité, et le geste de torsion selon lequel l’homme se tourne – se retourne – vers la totalité de la nature que lui rend accessible l’attrait paysager*”.



O filme de João Pedro Rodrigues empreende esse movimento, a partir da errância de Fernando, conduzindo o espectador para o ventre da floresta, como um salto para dentro da paisagem. Em termos de estrutura fílmica, o que ocorre é uma cadente diminuição da distância entre fundo e figura, em que o fundo do plano, espaço tradicionalmente resguardado para a paisagem, aproxima-se do personagem em sua perambulação. Historicamente, de acordo com Carlos Muguiro (2017), apesar da paisagem não constituir um gênero específico do cinema, ela ocupou um espaço privilegiado no chamado primeiro cinema. Para o autor, o cinema nasceu sendo paisagístico (Muguiro, 2017: 65), sendo a natureza um elemento privilegiado no cinema de atrações. Conforme a ideia de fundo foi sendo desenvolvida, a natureza no cinema foi sendo relegada ao horizonte distante do plano fílmico, como uma peça decorativa ou elementos imóveis do cenário, criando um alheamento em relação ao personagem, que ocupa o centro da representação e de quem deriva toda a ação da narrativa.

Esse movimento condensa a evolução da ideia de natureza nas artes plásticas do Ocidente durante os últimos 400 anos (Muguiro, 2017). Para o autor, a paisagem:

Invariavelmente, tem sido uma entidade de fronteira onde se manifestou as contradições e as tensões da própria sociedade, sempre instáveis e predispostas a mudanças. Uma unidade de medida para o homem e o destino coletivo. Organizar a paisagem no fundo, organizá-la em perspectiva, significa colocar os personagens em frente a uma natureza já simbolicamente remota, que acumulará significados reprimidos, críticos e arcaicos (Muguiro, 2017: 66).<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Tradução nossa. No original em espanhol: “*Ha sido invariablemente un ente fronterizo donde se han manifestado las contradicciones y tensiones de la propia sociedad, siempre inestable y predispuesta a cambios. Una unidad de medida para el hombre y el destino colectivo. Disponer el paisaje al fondo, organizarlo en perspectiva, significa colocar a los personajes delante de una naturaleza ya simbólicamente remota, que irá acumulando significados reprimidos, críticos y arcaicos*”.

O cinema, dessa forma, retoma uma memória iconográfica de um conflito sempre latente entre homem e ambiente. A recorrência do tema da floresta em narrativas fílmicas endossa essa problemática, sobretudo pela relação entre fundo e figura, em que o espaço da natureza é o longe, o outro, lugar de alteridades incomunicáveis. O filme de João Pedro Rodrigues, por outro lado, aborda uma relação outra com a paisagem, diminuindo as distâncias entre corpo e natureza (fundo e figura), instaurando uma concepção de que não há em essência uma diferença radical com a cultura, trazendo para o *perto*, para o centro do plano cinematográfico, a paisagem.

A floresta e suas recorrentes representações narrativas resguardam esse conflito entre corpo e natureza de maneira peculiar. De um lado há as relações elaboradas por determinadas tradições, como a floresta sendo um lugar ligado à morte, aos perigos de predadores da natureza, ou em concepções ligadas ao fantástico, como habitat natural de bruxas, feiticeiros, necromantes, e outros seres ligados ao mistério, à sombra, às alteridades más, que não pertencem ao ambiente da cultura, podendo habitar apenas esses espaços identificados como zonas fronteiriças, e de acentuada carga ritualística. Outra tradição pensa a floresta como o *fugere urben*, elaboração do Arcadismo como o único lugar que a alma angustiada do personagem pode encontrar paz e repouso, ou ainda como o território idealizado do Romantismo, como único elo perdido da humanidade, lugar possível de encontrar pureza e bondade. É nesse espaço, também, que habita o bom selvagem, não corrompido pelos valores modernos da cidade, ou o selvagem antropofágico, assíduo em rituais profanos. As tradições situam o espaço da floresta como o distante, quase inalcançável, que deriva nas narrativas como uma idealização, um distante que surge como um contraponto, terrível ou idílico, ao espaço que está perto.

Filmes como *The Village* (M. Night Shyamalan, 2004) e *The Witch* (Robert Eggers, 2015) trazem a representação da floresta como esse espaço ligado ao inóspito, aproximando a natureza do estranho freudiano. Nessas obras, que

trazemos como um contraponto ao *Ornitólogo*, a floresta mantém seu lugar de fundo em grande parte da narrativa (figura 3), como um espaço evocativo de perigos desconhecidos. A entrada dos personagens no espaço da floresta mostra-se como um hiato terrível na trama, é quando o humano vai se deparar com o extremo outro, seja o diabo (*The Witch*), ou monstros assassinos (*The Village*). De todo modo, é sempre um espaço em que o personagem vai confrontar-se com a morte, um espaço que deve ser atravessado, como um lugar de transição, nunca de habitação.



Figura 4. Da esquerda para a direita, frames dos filmes *The Witch*, *The Village* e *Tropical Malady*, em que vemos modalidades diferentes de posicionar a floresta, seja no fundo ou em primeiro plano.

O *Ornitólogo* reapropria o espaço paisagístico como uma zona habitável, em que o personagem está apto a ocupar seu lugar naquele ecossistema, como discutido na seção anterior. Diferente de perder-se em um labirinto, adentrar na floresta impõe uma topografia própria à ambivalência da paisagem: a floresta é formada por planos e dobras, de constituição irregular, sem trilhas. Encontramos eco da errância de Fernando no filme *Tropical Malady* (Apichatpong Weerasethakul, 2004), em que, à semelhança do filme de Rodrigues, temos uma redução visível das distâncias entre natural e cultural, a partir da aproximação dos corpos *queers* com a paisagem (Figura 3). Sobre a floresta em *Tropical Malady*, a filósofa Marie-José Mondzain afirma:

Adentrar a floresta traz o aprendizado da perda, da errância. A questão não é mais conseguir sair, mas saber entrar. O mais difícil em um labirinto não é encontrar a saída, mas entrar, renunciando a qualquer territorialidade, a toda

possível cartografia. A floresta se fecha sobre o silêncio dos homens e se transforma em uma potência sonora, loquaz, ruidosa, zumbidora e finalmente mugidora e rumorejante (Mondzain, 2010: 194).

O processo de construção da paisagem, em *O Ornitólogo*, se dá de forma gradativa (figura 4) em que o espaço é mostrado inicialmente a partir de certo distanciamento em relação a Fernando, que ainda detém um status ligado a adereços culturais, como celular, fogo, roupas. Nessa instância, há ainda um distanciamento marcado pela idealização do fundo. A paisagem mostra-se como um *longe*, objeto de contemplação e estudo por parte do olhar, alcançado apenas com o uso do binóculo. Conforme o personagem vai adentrando no espaço desconhecido e não domesticado, a distância em relação ao fundo é diminuída, concomitante a um relativo abandono ou perda da humanidade racional e cética de Fernando.

Após livrar-se do sequestro por parte das chinesas, o personagem, que defende um ateísmo rigoroso, passa a observar os sons distantes da floresta com certa crença sobrenatural, ou pelo menos como algo que a ciência não pode explicar. Nessas ambiências, já notamos uma entrada no espaço da floresta, em uma caminhada que margeia de perto os espaços mais densos, como que em uma tentativa de encontrar trilhas para fora daquele espaço. O processo de desumanização do personagem torna-se mais intenso na medida em que os planos do filme tornam-se mais fechados, mostrando o protagonista totalmente imerso no espaço da floresta, denotando uma adequação àquele espaço limítrofe, como uma zona habitável.



Figura 5. Frames d' *O Ornitólogo* em que observamos uma gradativa aproximação entre corpo e paisagem.

A desumanização, na errância de Fernando, adquire um estatuto do deixar-de-ser, um afastamento do antropocentrismo em prol de um antropomorfismo realizado por meio de alianças não-humanas, notadamente com o animal e com os elementos místicos da ascese religiosa. Cabe lembrar o episódio em que Ulisses encontra o ciclope Polifemo. Ao ser questionado sobre sua identidade, o Odisseu responde: “sou ninguém”. Ulisses precisa experimentar um estatuto do não-ser para sair vivo de sua viagem; Fernando, por sua vez, envereda pelo mesmo estatuto de forma irrevogável, torna-se ninguém, e ser ninguém mostra-se como uma personalidade outra que não essa marcada por fronteiras engessadas do natural e cultural. O estatuto ontológico limítrofe de Fernando está, nesse estágio, acoplado ao da paisagem.

### Considerações finais

A natureza não marca aqui um espaço de fuga telúrica ou um ambiente hostil, imagens que remetem a um distanciamento, a uma alienação em relação ao homem. O que temos é a própria floresta como um elemento narrativo que aciona outro tipo de ecologia fílmica ao trazer as relações entre homem e natureza marcadas por um tensionamento de forças, que torna fluída a perspectiva antropocêntrica e conduz o personagem por um processo de devir-animal (Deleuze e Guattari, 1996), figurado no filme por uma errância e pelos embates do corpo com o ambiente.

A errância, movimento em que Fernando imerge na paisagem, acomoda-o de modo conflituoso na fauna existente. A relação com o animal, bem como o crescente afastamento do universo da cultura, é evidenciado pelo abandono de marcas civilizatórias (fogo, telefone, carro) e de marcadores de individualidade (roupas, impressões digitais, nome próprio). Ao deslocar proposições tradicionais de paisagem e corpo (fundo e figura), o filme cria uma ambiência em que os limiares entre natureza e cultura desmontam-se em nome de uma zona limítrofe, em que o personagem torna-se, ele próprio, um ser limítrofe, monstruoso.

O que o Ornitólogo coloca em questão é uma visada antropológica que reafirma que o homem define-se justamente pela sua indeterminação, e que habitamos um universo de ontologias heterogêneas: narrar pelo ponto de vista dessa heterogeneidade é uma potência de pensamento político sobre o corpo e sobre a relação com o natural, que empreende a criação de outras mitologias, mais afastadas de um centrismo (seja o etnocentrismo, o antropocentrismo, o egocentrismo) e mais ligadas a um morfismo (antropomorfismo, egomorfismo), abrindo perspectiva para alteridades múltiplas, heterogêneas, em que outras narrativas sobre o uso do corpo e sobre a relação com o animal e com a natureza ecoam e dialogam.

### **Bibliografia**

Adorno, Theodor e Max Horkheimer (2006). *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.

Badiou, Alain (2015). "O cinema como experimentação filosófica". Em: Yoei, Gerardo (editor). *Pensar o cinema: imagem, ética e filosofia*. São Paulo: Cosac Naify.

Cauquelin, Anne (2007). *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.

Cheval, Olivier (2016). *Les singularités universales: l'oeuvre transgenre de João Pedro Rodrigues*. Disponível em: <http://debordements.fr/Les-singularites-universelles>. (Acesso em abril de 2019).

- Deleuze, Gilles e Félix Guattari (1996). *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* (volume 2). Rio de Janeiro: Editora 34.
- Giorgi, Gabriel (2015). *Formas comuns: animalidade, literatura e biopolítica*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Homero (2014). *A Odisseia*. Tradução: Christian Werner. São Paulo: Cosac Naify.
- Jacques, Paola Berenstein (2012). *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba.
- Lefebvre, Martin (2006). "Between setting and landscape in the cinema". in Lefebvre, Martin (editor). *Landscape and film*. Londres, Nova York: Routledge.
- Lucács, Georg (2009). *A teoria do romance*. São Paulo: Editora Duas Cidades.
- Machado, Arlindo (2015). *A ilusão especular*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Mondzain, Marie-José (2010). "A perseguição no cinema: um ensaio sobre Mal dos Trópicos, de Apichatpong Weerasethakul" em *Revista Devires, Cinema e Humanidades*, volume 7, nº 2. Disponível em: <http://opiniaopublica.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/viewFile/324/185>. (Acesso em: abril de 2019).
- Muguiro, Carlos (2017). "El fondo del paisaje: una pauta de lectura paisajística del cine ruso y soviético a partir del concepto de fondo como categoría estética" em *Aniki: revista portuguesa da imagem em movimento*, volume 4, nº 1. AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento. Disponível em: <http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/253/0> (Acesso em: abril de 2019).
- Mulvey, Laura (2018). "Prazer visual e cinema narrativo". Em: Xavier Ismail (editor). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra.
- Ropars, Marie-Clare (2009). *L'âge du paysage: réflexion esthétique et représentation paysagère*. Horlieu/ Lyon: Horlieu Éditions.
- Trías, Eugenio (2000). *Los límites del mundo*. Barcelona: Editora Destino.
- \_\_\_\_ (2004). *El hilo de la verdad*. Barcelona: Editora Imago Mundo.
- Turner, Victor (2013). *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Van Gennep, Arnold (2011). *Os rituais de passagem*. Petrópolis: Editora Vozes.
- Viveiros de Castro, Eduardo (2002). "O nativo relativo" em *Mana: estudos de Antropologia Social*, volume 8, nº 1. Rio de Janeiro: Museu Nacional. Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132002000100005](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132002000100005) . (Acesso em: abril de 2019).
- \_\_\_\_ (2009). *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: UBU Editora.
- \_\_\_\_ (2002). *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Williams, Raymond (1990). *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras.

---

\* João Victor de Sousa Cavalcante é doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC). Pesquisador do grupo Narrativas Imaginárias (UFPE) e do Imago: laboratório de estudos de estética e imagem (UFC). Atualmente, investiga as figurações da monstruosidade na cultura, notadamente na literatura e no cinema. Tem interesse nas áreas: imagem, literatura, corpo, alteridade e monstruosidade. Email: [joasc88@gmail.com](mailto:joasc88@gmail.com)