



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
**INSTITUTO DE ESTUDOS SOCIOAMBIENTAIS**  
Programa de Pós-Graduação em Geografia

**TAPETE VERMELHO: O OLHAR E A EXPERIÊNCIA FÍLMICA DE  
UM BRASIL CAIPIRA.**

RODRIGO EMÍDIO SILVA

GOIÂNIA

2022

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES  
ELETRÔNICAS DE TESES  
E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

**1. Identificação do material bibliográfico**

Dissertação     Tese     Outro\*: \_\_\_\_\_

\*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

**2. Nome completo do autor**

Rodrigo Emídio Silva

**3. Título do trabalho**

Tapete Vermelho: o olhar e a experiência fílmica de um Brasil caipira

**4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)**

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

**[1]** Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

- a)** consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);
- b)** novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **RODRIGO EMÍDIO SILVA, Discente**, em 16/07/2022, às 08:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eguimar Felício Chaveiro, Professor do Magistério Superior**, em 16/07/2022, às 09:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3047353** e o código CRC **1803BE42**.



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
**INSTITUTO DE ESTUDOS SOCIOAMBIENTAIS**  
Programa de Pós-Graduação em Geografia

RODRIGO EMÍDIO SILVA

**TAPETE VERMELHO: O OLHAR E A EXPERIÊNCIA FÍLMICA DE  
UM BRASIL CAIPIRA.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia, do Instituto de Estudos Socioambientais (IESA), da Universidade Federal de Goiás (UFG) como requisito para a obtenção do título de mestre em Geografia.

Área de concentração: Natureza e Produção do Espaço

Linha de pesquisa: Dinâmica socioespacial.

Orientador: Prof. Dr. Eguimar Felício Chaveiro

GOIÂNIA

2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Rodrigo Emídio

Tapete Vermelho: o olhar e a experiência fílmica de um Brasil caipiira [manuscrito] / Rodrigo Emídio Silva. - 2022.  
LXXXIV, 84 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Eguimar Felício Chaveiro.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Instituto de Estudos Socioambientais (Iesa), Programa de Pós-Graduação em Geografia, Goiânia, 2022.

Bibliografia.

Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Cinema.. 2. Olhar. . 3. Paisagem. .. 4. Lugar. . 5. Cidade.. I. Chaveiro, Eguimar Felício , orient. II. Título.

CDU 911.3



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
INSTITUTO DE ESTUDOS SÓCIO-AMBIENTAIS  
**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº **73/2022** da sessão de Defesa de Dissertação de **Rodrigo Emídio Silva**, que confere o título de Mestre em **Geografia**, na área de concentração em **Natureza e Produção do Espaço**.

Aos **seis dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e dois**, a partir das **09:00 horas**, por meio de videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada **“Tapete Vermelho: o olhar e a experiência fílmica de um Brasil caipira”**. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, **Professor Doutor Eguimar Felício Chaveiro (IESA/UFG)** com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor Doutor **Sandro de Oliveira Safadi (IFG)**, membro titular externo; Professora Doutora **Ana Cristina da Silva (IESA/UFG)**, membro titular externo. Durante a arguição os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor **Eguimar Felício Chaveiro**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata, que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora aos **seis dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e dois**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Eguimar Felício Chaveiro, Professor do Magistério Superior**, em 06/07/2022, às 16:43, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Ana Cristina Da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 06/07/2022, às 23:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sandro de Oliveira Safadi, Usuário Externo**, em 06/07/2022, às 23:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **3018771** e o código CRC **BC5B790D**.



## **COMPOSIÇÃO DA BANCA DO EXAMIDADORA**

**PROF. DR. EGUIMAR FELÍCIO CHAVEIRO**

Orientador – PPGeo/IESA

**PROF. DR. ANA CRISTINA DA SILVA**

Membro Interno – PPGeo/UFJ

**PROF. DR. SANDRO DE OLIVEIRA SAFADI**

Membro Externo – Instituto Federal de Goiás (IFG-Anápolis)

**PROF. DR. IVANILTON JOSÉ DE OLIVEIRA**

Membro Interno Suplente – PPGeo/IESA

**PROF. DR. ANGELITA PEREIRA DE LIMA**

Membro Externo Suplente – Faculdade de Informação e Comunicação (FIC-UFG)

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu papai e minha mamãe. Meu irmão e eu sabemos da labuta. O trabalho na roça corrói os corpos. Quando retornamos contando histórias, vocês nos olham com encantamento de alegria e orgulho. Obrigado. As suas mãos calejadas fizeram com que as nossas ficassem lisas. No sertãozinho, seremos sempre “os meninos” do Dionísio e Divina.

Agradeço ao querido amigo e, por hora, orientador Eguimar Felício Chaveiro. Mergulho, você acreditou num doidão. Será que doidões se reconhecem nos botecos de esquina? Lembro-me de uma das nossas primeiras reuniões, me disse: Mergulho, você é da academia, tem potencial. Aqui estou quase dois anos depois, escrevendo e chorando. Sua sensibilidade aceitou minha forma de escrever e agiu de forma decisiva na minha constituição de escritor. Tentei ser o mais leal possível.

Sobre afetos e amizades, o grupo Dona Alzira me deu amigos. Valdir Specian, querido companheiro de morada, é um amigo das conversas longas e quase diárias. Carrega a virtude de se preocupar com o outro. Sua fala é ouvinte e carrega a calma para entender os problemas do outro-mundo. Obrigado por todos os conselhos.

Não quero ser genérico, mas citarei amigos que estão comigo nessa vida: Josimar Oliveira, Nívia Custódio e Wellington Ribeiro. Vocês participam na minha vida com as faces de admiração e respeito. A distância traz preocupação e a proximidade, alegria e riso.

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esse trabalho à minha filha Maria Fernanda de Paula Munhoz Emídio. Filha, espero que um dia suas dores sejam aliviadas e possa me dizer eu te amo novamente.

## RESUMO

Essa pesquisa analisa o cinema numa perspectiva geográfica. O filme brasileiro *Tapete Vermelho* (2006), dirigido Luiz Alberto Pereira, é a produção cinematográfica escolhida para aproximarmos a ciência geográfica e a arte cinematográfica. Ele será o fio condutor, a estrada imagética dessa viagem do olhar. A aventura desdobra-se nas tensões culturais entre campo e cidade. A montagem do filme é pertinente construção que denota as tensões sociais e culturais desses dois espaços. *Tapete Vermelho* é uma travessia de dois extremos, o Brasil é uma complexa travessia de vários extremos. O roteiro é uma lúdica e emocionante viagem por um Brasil que sai da roça e torna-se metrópole. Uma caminhada que se inicia na tradição, resiste e chega à modernidade, esta, por sua vez, espanta e seduz. As paisagens sociais e culturais brasileiras tornam-se ingredientes cênicos que solidificam a significação da experiência do olhar. A metodologia ancora-se nos aspectos qualitativos e com a proposta de uma ciência invadida de emoção. Os lugares geográficos tornam-se locais narrativos, portanto as imagens cinematográficas criam subjetividades espaciais e vice-versa. Os nossos sentidos projetam-nos no mundo, este, por sua vez, nos invade. Nesse amálgama, os sujeitos carregam suas cartografias existenciais quando tomam o mundo pela consciência. Nessas premissas, a pesquisa deleita-se em algumas cenas. Descrevemo-las e as analisamos a partir da observação para entender como a técnica cinematográfica elabora a antropomorfização espacial. As imagens cinematográficas carregam valores culturais, o espectador derrama sua alma nas cenas. Elas são acolhidas pelos olhos e, aconchegadas, bailam no entrelace de sujeito e cena. Existe a importância da viagem e do olhar aventureiro para a geografia nas tensões entre o imaginário rural e o urbano. Algumas cenas foram selecionadas e, a partir delas, exploramos as querelas cênicas, as palavras, os traquejos e as expressões que são corriqueiras no mundo rural. No decorrer do filme, as cidades não apenas descortinam-se ou surgem depois dos morros, na violência policial e na miséria mendicante, mas também são mágicas como uma sala de cinema. As experiências cinematográficas auxiliam a construção de uma Geografia sensível e das sensibilidades. Nesse bojo, a viagem é um perpétuo estado de estar entre lugares, o olhar tocado pelas paisagens anteriores invade as próximas, toca o céu na experiência do infinito. Das panorâmicas aos planos-detalhes, a geografia é uma ciência viajante.

**Palavras-chave:** Cinema. Olhar. Paisagem. Lugar. Cidade. Roça.

## ABSTRACT

This research analyzes cinema through a geographical perspective. The Brazilian film *Red Carpet* (2006), directed by Luiz Alberto Pereira, is the cinematographic production chosen to bring geographical science and cinematographic art close together. It will be the guiding thread, the imagery road of this journey of the gaze. The adventure evolves to the cultural tensions between countryside and city. The edition of the film is a pertinent construction that denotes the social and cultural tensions of these two spaces. *Red Carpet* is a passage of two extremes, Brazil is a complex passage of several extremes. The film script is a playful and exciting journey through a Brazil that leaves the countryside and becomes a metropolis. A journey that begins in tradition, resists and reaches modernity, which, in turn, amazes and seduces. Brazilian social and cultural landscapes become scenic ingredients that enrich the meaning of the experience of looking. The methodology is anchored in qualitative aspects and in the proposal of a science driven by emotion. Geographic places become narrative places, therefore cinematographic images create spatial subjectivities and vice versa. Our senses project us into the world, which, in turn, invades us. In this amalgamation, subjects are bound by their existential cartographies when they become aware of the world by their consciousness. In these premises, the research is pleased and delighted with some scenes. We describe and analyze them through observation so as to understand how the cinematographic technique elaborates spatial anthropomorphization. Cinematic images have cultural values, the spectator pours his soul into the scenes. They are welcomed by the eyes and, snuggled, they dance in the intertwining of subject and scene. There is the importance of traveling and an adventurous looking to Geography in the tensions between rural and urban imagination. Some scenes were selected and, from them, we explore the scenic arguments, the words, the qualities and the expressions which are common in the rural world. During the film, cities not only reveal themselves or appear beyond the hills, in police violence and begging misery, but they are also magical, so as a movie theater. The cinematographic experiences help in the construction of a sensitive and of sensibilities Geography. With this in mind, traveling is a perpetual state of being among places, the gaze touched by previous landscapes invades the next ones, it touches the sky in the experience of infinity. From panoramic views to detailed plans, Geography is a traveling science.

**Keywords:** Cinema. Look. Landscape. Place. City. Country.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: O OLHAR, O LAMENTO E A ESPERANÇA.....	57
FIGURA 2: O POUSO E A PROSA.....	59
FIGURA 3: OS MISTÉRIOS DA NOITE.....	59
FIGURA 04: A SOMBRA E A LUZ.....	59
FIGURA 05: SOMBRA E NOITE.....	59
FIGURA 06: A CATIRA.....	61
FIGURA 07: O OLHAR E A TELEVISÃO.....	61
FIGURA 08: A JANELA E O PÁSSARO.....	62
FIGURA 09: O ENGARRAFAMENTO.....	63
FIGURA 10: O LOJA E O JECA.....	63
FIGURA 11: O ARMAZÉM DA MEMÓRIA.....	65
FIGURA 12: O FIEL E A IGREJA.....	68
FIGURA13: O FIEL E SANTA MÃEZINHA.....	79

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 01: GEOGRAFIA E CINEMA: AS IMAGENS DE VIAGEM</b>	
1.1 A GEOGRAFIA: O NASCIMENTO DE UMA CIÊNCIA QUE OLHA.....	16
1.2 O CINEMA E A FILOSOFIA DO MOVIMENTO: O PENSAMENTO DA IMAGEM.....	21
1.3 O CINEMA E A GEOGRAFIA: A ARTE E A CIÊNCIA.....	23
1.4 A TROCA DE OLHARES.....	26
<b>CAPÍTULO 02: TAPETE VERMELHO: O OLHAR E A VIAGEM NA CONSTRUÇÃO DO LUGAR CINEMÁTICO</b>	
2.1 <i>TAPETE VERMELHO</i> : CRÉDITOS INICIAIS.....	31
2.2 O OLHAR E O ESPECTADOR: O SENTIDO DO VER.....	35
2.3 A IMAGEM E O OLHAR: O DESEJO DA AVENTURA.....	37
2.4 O ESPECTADOR E O LUGAR CINEMÁTICO: O DOMÉSTICO.....	40
2.5 O VIAJANTE E A CIDADE: O ESTRANHAMENTO.....	45
<b>CAPÍTULO 3: A CARTOGRAFIA FÍLMICA: O MOVIMENTO, AS LEMBRANÇAS E AS IMAGENS EM POSE</b>	
3.1 O MAPA E A ESCRITA: A CARTOGRAFIA DOS SUJEITOS DISSOLVIDOS.....	51
3.2 O ESPECTADOR E A CENA: O ARCO DA ÍRIS E AS IMAGENS.....	56
3.3 A MODERNIDADE ENGRAVIDA A ROÇA: A LAMPÂDA E A TELEVISÃO.....	61
3.4 AS CIDADES E SUAS FACES: A CASA, A RUA, O ARMAZÉM, A IGREJA E A MISÉRIA.....	64
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>72</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>76</b>

## INTRODUÇÃO

Imaginem esse momento como se fosse um *trailer*, as cenas estão concisas. Elas se apresentam com uma tensão empolgante. Estamos diante de algo que se descortinará. Tenhamos um pouco de calma. As palavras estão dobradas, algumas, amarrotadas. Os flashes da pesquisa salpicam-se em texto. Um *trailer* que começa com um flerte entre a ciência geográfica e a arte cinematográfica. As imagens, as cenas, os olhares traduzidos em palavras. A pesquisa que se descortinará é um roteiro quase fílmico. A arte, no século XX entrou na fase da reprodutibilidade técnica, transformou quase tudo em imagens. Imagens, signos, representações e percepções orientam nossos olhares. Aqui, tentaremos o contrário.

O filme escolhido para essa viagem é *Tapete Vermelho* (2006), dirigido por Luiz Alberto Pereira. Pausaremos algumas cenas e invadiremos o universo fílmico com um olhar viajante. A tela será penetrada quando ela nos penetra. Usaremos mapas com traçados metodológicos, mas nos permitiremos o perder-nos, o olhar distraído e o vagar caminhante. A palavra percorre, o olhar domestica o mundo com a linguagem. A geografia, que assiste ao cinema, empolga-se, maravilhada com o novo. O cinema é a espacialização movente do presente e compreendido, também, pelos enlaces de memória e desejo.

A pesquisa, que se seguirá nas páginas posteriores, aproxima o cinema à ciência geográfica. O enredo do filme é a viagem de uma família de caipiras do Vale do Parnaíba, São Paulo, que procura uma sala de cinema para assistir a um filme do Mazzaropi. Os olhares dos personagens, constituídos no caminhar lento e observador, descortinam um Brasil das tensões e transições sociais. *Tapete Vermelho* pinça, ao longo da sua duração, vários signos referentes que mediam as leituras estéticas e sociológicas sobre um Brasil, que coloca o rural como sinônimo de arcaico e o urbano como advento de moderno.

*Tapete Vermelho* é um pequeno *trailer* da grande viagem do Brasil ao longo do século XX: um mito da modernidade. A partir do universo cultural caipira, enriquecido por uma cosmologia religiosa do catolicismo popular, o filme ambienta um mundo rural que praticamente não existe mais. A paisagem rural contorna-se de sombreamento bucólico. Os personagens saem em um tipo de romaria profana. Procurarão o templo da arte moderna, o templo do milagre ilusionista: a sala do cinema. O arcaico e o moderno ancoram a tensão de montagem das cenas.

A cultura constitui-se na tensão de vários agentes, sendo, portanto, a síntese de conflitos passados em simultaneidade com novos agentes que se aproximam ou se opõem. Ela

coaduna os interstícios das raízes identitárias, que agem como um cimento simbólico que liga ser e mundo ao desejo pelos ares do novo, da ruptura e transgressão. O ser humano é assentado subjetivamente no amálgama de identidade e desejo pelo novo. Os ares do futuro entram pelas nossas narinas, lufados pelas cidades. Esse vento que erode construções de adobe, quase atropela com bicicletas, bate com cassetetes, mas faz os olhos da gente simples encherem-se de esperança e sonho.

O cinema tem sido estudado, desde os anos de 1960 e 1970, ora como entretenimento, ora como narrativa e evento cultural por pesquisadores que o analisam de diferentes perspectivas. Abordaram sua história a partir do olhar sobre estrelas e diretores, sua evolução e seu poder como arte de consumo e seu *status* como Sétima Arte. Tornou-se, também, matéria-prima para os estudos geográficos. Neste sentido, focaremos nas tensões espaciais e suas respectivas adjetivações ao longo da ficção cinematográfica. As imagens que vagarão extrapolam as próprias cenas do filme *Tapete Vermelho*. Elas estarão como fagulhas de lembranças. Em muitos momentos, um balé desarmônico que invade as pavimentações textuais.

Nessa guisa, os elementos estéticos ajudam na subjetivação dos espaços cinematográficos. O olhar e as sensações do espectador são orientados pelos diretores, que traduzem em cenas as suas intenções. A experiência da imagem no cinema é a fresta entre o olhar do diretor e o do espectador. Nessa ambientação, nascem os lugares cinematográficos e as paisagens possuem uma tonalidade afetiva. A luz, a música, o movimento da câmera e o enredo elaboram qualidades e subjetivações aos espaços cinematográficos. Portanto, o interesse desta pesquisa é capturar algumas dessas experiências de lugarização cinematográfica: o campo nostálgico, a cidade sedutora e violenta.

Algumas questões nos norteiam, entre elas: como a estética fílmica corrobora para os sujeitos construírem experiências com os espaços? O sentido fílmico está nas telas ou na consciência do espectador? O cinema é arte da técnica ou da memória? Exploraremos roteiro fílmico e como os espaços cinematográficos tornam-se locais narrativos. Os lugares fílmicos, com o uso da estética semiótica, constroem personalidades espaciais. As imagens cinematográficas criam subjetividades espaciais. Contudo, os signos espaciais ajudam a orientação espacial na produção fílmica. Partimos, assim, com a seguinte indagação: como as imagens cinematográficas constroem personalidades aos espaços?

A pesquisa deleita-se em algumas cenas para entender como a técnica cinematográfica elabora a antropomorfização espacial. A experiência e a percepção orientarão o processo criativo. Após a colheita de cenas, buscaremos os signos que orientam os sujeitos nas cidades

e no campo. O que o cinema diz da cidade e do campo? O que a cidade fala através do cinema? São essas duas questões que percorrem a leitura fílmica e epistemológica.

A perspectiva humanista da geografia orientou o nosso olhar sobre como ler o filme. O texto foi constituído com os conselhos do Eric Dardel (2015), Wanceslao Machado de Oliveira Junior (2014), Jean Marc Besse (2014a), (2014b), Ana Francsica de Azevedo (2006), (2009), Paulo César da Costa Gomes (2013), (2017), Walter Benjamin (2012), (1989), entre tantos outros que sussurram ideias com seus diários de bordo. A pesquisa carrega, no seu corpo, uma infinidade de vozes, olhares e textos. Ela é um palimpsesto, é palavra gerada por palavra. Os escritos do Alfredo Bosi, com suas folhas amareladas de tempo, foram conselheiros eruditos e possibilitaram que explorássemos o universo do olhar. Foi a escrita acelerada de Massimo Canevacci (2004) que nos (des)orientaram para captarmos os ruídos visuais das cidades. E foi Antônio Candido (2003) quem nos ajudou a observar com calma as transições do mundo agrícola. As nossas retinas são carregadas de nós. Talvez, sejamos o filho ou o pai. Talvez, nós tenhamos visto nossos pais no Quinzinho e na Zulmira e nos sentimos filho. As coordenadas, que carregamos para situar-nos no mundo, estão traçadas nas nossas rugas e nas linhas hidrográficas das nossas mãos.

O primeiro capítulo, *Geografia e cinema: as imagens de viagem*, desdobra-se sobre um debate epistemológico entre viagem, imagem, cinema e Geografia. Besse (2014a) e Gomes (2017) sustentam a tese que personagens, como o geógrafo alemão Alexander Von Humboldt e Paul Vidal de La Blache são rememorados para consolidarem que a Geografia é uma ciência do olhar e da viagem. Desde sua consolidação, enquanto ciência moderna, a Geografia apresentou-se com um espírito aventureiro.

Neste contexto, a produção geográfica foi influenciada por valores estéticos e imagéticos da pintura renascentista, pintura holandesa do século do ouro, que foi uma das bases fundantes do barroco e do romantismo. Os regimes de visibilidade influenciaram Alexander Von Humboldt (1769-1859), que buscou compreender as leis gerais que regiam a natureza e os efeitos da observação. As imagens estiveram presentes nas viagens dos geógrafos europeus. As pinturas panorâmicas, o rigor geométrico da perspectiva e beleza contemplativa ajudaram a construção de um saber geográfico, a partir do século XVIII e século XIX.

Gomes (2017) afirma que La Blache (1845-1918) e Jean Brunhes (1869-1930) usaram as imagens no corpo do texto como arregimentação imagética das suas observações. A pintura colorida, de Humboldt, cedeu lugar à imagem esfumada do daguerreotipo e fotografia da escola francesa. A imagem foi um instrumento da construção científica geográfica. Seria a geografia uma ciência que traduziu o pensamento em imagens? As fotografias capturaram

outros povos. Foram eternizados no olhar europeu que consolidou o exótico. As imagens corroboraram para reforçar os códigos discursivos dos estereótipos culturais. O outro, preso na imagem como selvagem.

As poses estáticas das fotografias foram colocadas em movimento. Nasce o cinema. O teatro da memória impressionava as retinas e deixava velhos e crianças boquiabertos. O trem dos irmãos Lumière entrou pela sala: a arte realista da técnica entrava em cena. O que seria uma experiência efêmera continuaria viva após o enterro dos seus criadores. A cidade impressa em movimento, capturada no jogo da ilusão. A tela branca, as imagens moventes, a sala escura, a luz por uma fresta. O cinema é a arte que capturou o pulsar da metrópole. As imagens tensionadas davam autonomia às cenas. A câmera é olho do capitalismo industrial. Salientamos, o cinema é arte do movimento, tem, na sua gênese, a viagem.

Cineastas-etnográficos viajam pelas colônias europeias, queriam sequestrar a alma dos povos colonizados, não conseguiram, contentaram-se com as imagens. O *travellogues* foi um dos primeiros gêneros cinematográficos. O cinema não somente olhava o outro, inventava-o. Se as pinturas de Alexander Von Humboldt adjetivaram a floresta Amazônica como exuberante, os arquivos fílmicos qualificavam os povos não europeus como exóticos. O caipira seria um mimetismo do outro urbano.

Uma cena é, antes de qualquer coisa, uma escolha discursiva e estética do diretor. Quando assistimos a um filme, somos induzidos a olhar com os olhos dos seus criadores. A experiência cinematográfica é uma tríade intermediada entre espectador, filme e edição. Entende-se que toda obra cinematográfica é ficção, ou seja, uma realidade editada. Portanto, os elementos estéticos que constroem um filme qualificam os espaços, preenchendo-os de características. O lugar cinemático é um espaço escolhido. Nesse sentido, cenário, história, personagens, sonoplastia amalgamam sinteticamente na plástica cinemática.

O segundo capítulo, *Tapete Vermelho: o olhar e a viagem na construção do lugar cinemático*, discorre inicialmente sobre o filme, os dados técnicos são apresentados de forma sintética. O olhar do espectador é o construtor de sentido. As imagens cinematográficas, esses signos estéticos, são envolvidas pelos olhares desejosos. Os sujeitos, com suas experiências e memórias, assistem a um filme polifônico e polissêmico. A cena cinematográfica é uma caracterização convencional de representação, mas é o enlace do olhar que concede o maravilhar-se pela janela. Vemos com a linguagem: ela abraça o infinito e coloca-o no nosso colo.

O maravilhar-se cinematográfico pode estar em um filme que viaja por um passado presente, incrustado nos rincões esquecidos do Brasil. O caipira que não se tornou proletário,

trabalha com as horas solares e deleita-se em imaginação. Imaginar faz o Jeca lembrar e esquecer. O cabo da enxada ancora o queixo, as promessas feitas ao pai são evocadas. *Tapete Vermelho* é um filme da ética caipira, um filme cujo roteiro é construído no pagamento de uma promessa. A palavra dada é dívida que precisa ser paga.

O passado caipira ainda pulsa no traquejar cultural brasileiro. O catolicismo popular está na bênção pedida aos mais velhos, na simpatia feita à criança com espinhela caída e, claro, no “vai com Deus” e “Deus lhe pague”. O *habitus caipira* está na reminiscência que se apresenta no gesto espontâneo das mãos e na fala escapulida. O Brasil caipira pulsa, pois está dentro de nós. Esse encontro cinematográfico remete às lembranças desbotadas de avós e pais, lembranças perdidas de uma casa onírica que muitos brasileiros carregam na alma: a tapera de adobe age como um sopro nostálgico que sussurra para não ser engolida pelos motores do progresso. As imagens são charmosas, colocam numa sequência cronológica histórias que vagam pelo consciente social brasileiro.

O Brasil é país de viajantes: de gente como “Os retirantes” (1944), de Cândido Portinari, de gente que chega em São Paulo como Caetano Veloso e alguns de seus amigos. O compositor baiano, maravilhado, compôs: Sampa (1978). Criolo, indignado, compôs “Não existe amor em SP” (2011). A viagem do *Tapete Vermelho* é pelas cidades. A família de caipiras são personagens visíveis de cidades invisíveis ou o contrário. Não temos certeza, o urbano é metáfora incerta. As cidades têm muros de violência e ruas ladrilhadas de sonho. O perigo pode estar na próxima esquina, o encontro com o filho perdido também. *Flanear* é ação feita de mãos dadas aos despropósitos do acaso. No filme, os lugares cinemáticos são cenário arquitetados com poesia. Afinal, é o despropósito que inunda as cidades de poesia.

O terceiro capítulo, *A cartografia filmica: o movimento e as imagens em pose*, dedica-se aos propósitos da cartografia existencial. Portanto, há uma crítica feita à ciência que se edificou na distância entre sujeito e objeto. A cartografia do filme mistura-se às minhas querelas cartográficas. A subjetividade está impressa nas lembranças, no fluxo textual entre as cenas e as experiências. Há uma tentativa de um narrar em que o escritor (eu) se dissolve no filme, texto, lembranças e angústia. A metodologia da cartografia existencial, nesse capítulo, são as experiências do meu olhar, estas que se dissolvem entre filme e espectador. Há uma presença marcante da narrativa em primeira pessoa. O olhar decodifica imagens, cenas e falas, carrega incontáveis vozes e orientações socioculturais. Escrever sobre o filme é falar sobre mim. Penetrar o filme *Tapete Vermelho* é uma viagem que caminha para dentro do ser.

A cartografia existencial constitui-se de rizomas, nomadismos e sedentarismos. Os mapas da existência não orquestram harmonias retilíneas, são encarnados na existência, de

medo e afeto. A linguagem é legenda que nos orienta pelo caos do existir. O corpo e o mundo carnalizam, mas são consciência com força da linguagem que nos evoca tempos idos, paisagens e gentes perdidas pelo balé da vida. Dar sentido é vestir-se de mundo e revesti-lo de linguagem.

Os cantos do filme serão vasculhados; as quinas das paredes, vistas no silêncio da pausa. Silêncio permite o falar de outras vozes. As cenas estão misturas no texto, umas extraídas do filme, outras da minhas e, talvez, algumas inventadas pela minha imaginação. Há um cheiro de roça e um encantamento amedrontado pela cidade.

Elementos fílmicos como a televisão, a lâmpada, a vela, a igreja, o armazém a rua e a casa serão tateados no envolvimento que ultrapassa os ângulos retos das telas. O filme salta a tela e dança com o espectador. Evoca. Tenho as marcas diaspóricas no corpo e consciência: sou um tanto de roça e outro bocado de cidade. As cenas, que me feriram, evocam histórias de gentes vivas. Quando escrevemos, não estamos sozinhos, somos feitos de lugares.

O texto desta pesquisa é simples e relativamente sintético, não existem notas de rodapé e tabelas. Poucas citações diretas foram usadas, busquei uma certa liberdade dos textos ensaísticos para construção desse trabalho. Há uma marca textual literária, por incompetência não consigo escrever de outra forma. Estamos aqui. Que tenham uma boa sessão. Quando as luzes ascenderem-se, espero que tenham um pouquinho dos quinhões telúricos de Quinzinho, Neco e Zulmira. São com esses personagens que conversei por quase dois anos.

## **CAPÍTULO 01**

### **GEOGRAFIA E CINEMA: AS IMAGENS DE VIAGEM.**

#### **1.1 A GEOGRAFIA: O NASCIMENTO DE UMA CIÊNCIA QUE OLHA.**

No desejo de rupturas paradigmáticas, Amorin (2015) defende a ideia de que o geógrafo perdeu seu espírito aventureiro e, com isso, a habilidade de observação. O caminho de uma geografia contemporânea é o de retorno aos clássicos e, sobretudo, uma sensível guinada para as experiências e os fenômenos. As artes, como um todo, oferecem uma amplitude de elementos estéticos e narrativos que fecundam a leitura dos espaços. Essa vertente de pensamento, posteriormente, denominou-se Geografia Humanista. A paisagem e o lugar são as categorias evidentes nos trabalhos desta corrente do pensamento geográfico. A primeira aproxima da experiência e o segundo, da vivência.

No livro *O lugar do olhar*, Gomes (2013) entende que o regime de visibilidade é resultado das imagens e narrativas que elaboram o olhar para ler as paisagens. Os valores, os discursos, os ângulos da imagem e as legendas da cena corroboram para vermos e darmos significados às leituras que fazemos das paisagens que nos circundam. Elas podem ser lidas como resultados das lutas de classe ou da experiência fenomenológica da existência. As imagens podem ser descritas e vistas enquanto cena. Mas, é salutar que exploremos a mentalidade do próprio artista.

É importante sintetizar como as imagens foram sendo construídas ao longo da modernidade e como elas resultaram na construção imagética do outro. A geografia, enquanto narrativa científica, foi uma importante ferramenta ideológica, que capturou povos além das fronteiras eurocêntricas. Os geógrafos viajantes catalogaram outros horizontes pela perspectiva da racionalidade europeia. Lemos o mundo não somente pelos olhos, mas, também, pela palavra e, claro, pela vontade de dar sentido ao que nos envolve.

O Renascimento, Movimento de Ouro Holandês e o Romantismo são alguns movimentos filosóficos e estéticos que permeiam a construção do olhar dos geógrafos viajantes. A busca pelas explicações universais, o desejo de catalogação, os diferentes ângulos e escalas para compreender as paisagens observadas são algumas das influências para a elaboração do olhar científico europeu. O texto e as pesquisas de Alexander Von Humboldt tiveram fortes influências desses três movimentos.

Na história da arte europeia, após o fim da Idade Média, o movimento Renascentista tirava Deus do centro da sala de estar da existência humana e colocava o próprio humano. As concepções filosóficas e estéticas gregas alimentavam as teses da Renascença. O humanismo elaborava um “homem ideal”, que seria um ser dotado da potência racional. A pintura renascentista retoma alguns preceitos artísticos do período grego, entre eles, podemos citar o desejo da *mimesis*, ou seja, que arte tivesse uma função imitativa da realidade. Percebe-se, por exemplo, que as esculturas gregas, no período clássico, são modelos da tridimensionalidade do simulacro.

A pintura europeia, ao longo da idade moderna, dividiu-se em dois grandes grupos: o racionalista e o empírico. O Renascimento católico, no sul da Europa, e o neoclassicismo são exemplos do movimento racionalista. Um século depois, o movimento de ouro holandês, no norte da Europa, converge ao empirismo. Enquanto o primeiro era antropocêntrico, geométrico e os personagens estavam dispostos em serenas poses e buscavam o harmônico e a suavidade, o segundo cultiva a experiência, a emoção, o excesso de detalhes e as paisagens com ou sem a presença humana.

Na convergência das teses de Gomes (2017), desde o Renascimento, a perspectiva torna-se o método para representar pessoas e paisagens com a maior fidelidade possível ao que supomos ser o real. Os traços lineares e suaves tentavam esconder as emoções. O pintor, teoricamente, usaria o método e a técnica para esconder suas paixões e loucuras. Bosi (1988, p. 75) afirma que o racionalismo é um “Olho que abstrai as medidas, separando-as das cores, tratadas como qualidades secundárias, pois não são objeto da geometria”. A paisagem, na pintura europeia renascentista, nasceu com o desejo de ordenar o mundo inicialmente caótico aos olhos. No entanto, ela é pensada, descrita e falada antes de ser pintada.

A paisagem, enquanto instituição do pictórico, tem marcas profundas do viajante. Besse (2014, p. 16), na mesma chave, afirma que “o pintor reproduz o que lhe conta o viajante e não o que ele próprio poderia ter visto diretamente, mas, ao mesmo tempo, o viajante elabora a sua descrição no que ele julga ser pitoresco”. Os quadros abriam-se como “janelas do mundo”, o humano no centro e, com a exploração da profundidade das paisagens bucólicas, estas escolhas são elaborações da consciência e não exatamente uma execução racional e neutra.

Gioconda, de Leonardo da Vinci, ícone da pintura renascentista, olha sem expressão facial. Um leve sorriso liga a personagem à paisagem. Do lado direito, montanhas altas e um lago, do lado esquerdo, uma planície baixa. O canto da boca do lado esquerdo está levemente mais alto e o direito, mais baixo. A linha do horizonte da paisagem está harmonicamente ligada ao sorriso de Mona Lisa. Gomes (2013, p.75), na sua leitura desta tela, conclui “O sorriso é

efêmero, é o tempo que passa. Tempo que transforma também a paisagem”. O grande intemperismo, que corroeu relevos do teocentrismo, foi emergência da ciência moderna.

Petrarca, o poeta renascentista, subiu o Mont Ventux, montanha localizada na França. A contemplação desinteressada que buscava compreender a natureza, em seu cosmos, é a marca de postura moderna que secularizou a curiosidade. Contudo, Besse (2006, p. 03) entende que “Petrarca, assim que o reconhece, tenta retardar a provação da subida, procurando veredas mais favoráveis na aparência [...] que no final de contas, só conduzem a vagueações e provações suplementares”. A contemplação e a curiosidade mesclam-se com a experiência do sofrimento da subida. A montanha é a extensão da sensibilidade, o poeta que desejava olhar distante e compreender foi invadido pelo mundo. A busca por si, na pureza da alma, estava na negação do espaço. A modernidade nasce engravidada de ambiguidade.

O movimento setentrional representa o concreto, com cenas do cotidiano, os vários ângulos da mesma cidade, frutas e animais. Não existe a preocupação em colocar o humano no centro da cena, na verdade, os quadros não possuíam centro. Gomes (2017) afirma que aqueles trabalhos seriam excepcionalmente cartográficos. Novas escalas são usadas: das frutas dispostas na mesa às panorâmicas que retratavam paisagens e uniam animais e viajantes.

De forma audaciosa, Peixoto (2004) entende que o movimento de ouro holandês nascia com a essência do cinema. Ou seja, a pintura holandesa, no século XVII, representou a mesma cena, o mesmo personagem em diferentes escalas e ângulos. O exemplo seria o de Johannes Vermeer, que pintou a mesma cidade, a velha Delft, e a mesma mulher, em diferentes situações.

Os olhos desejam, atravessam a janela, a mão segura um compasso e talvez uma régua esteja sobre a mesa, há uma grande folha pedindo para ser tateada, indícios que ainda será marcada pelas mãos desejantes. Toda tensão do corpo está no olhar. J. Vermeer pintou, no século XVII, “O geógrafo”, com o olhar da vontade. Uma obra do período do século do Ouro holandês, que mostra uma das tensões do pensamento geográfico ocidental, O geógrafo se pergunta: “calculo racionalmente o mundo em grandes métodos dedutivos, ou invado-o, descortino-o, desejo-o pelos olhos? Na emergência das ciências modernas, a geografia usou régua, compasso, microscópio, telescópio, mas viajou, sobretudo, nas velas lufadas pelo olhar, experiência, contemplação e pelo toque das mãos. A geografia é uma ciência aventureira e viajante. Não sei se escrevo sobre a imagem de Vermeer, ou sobre as aventuras Alexander Von Humboldt.

O mesmo homem também fez a pose de *O Astrônomo*, pintado em 1668. A sala e a escrivaninha são as mesmas, mas o interesse do olhar não é a janela, mas o globo amarronzado. A mão do astrônomo estende-se e age como uma extensão do cuidadoso olhar. Há uma

simultaneidade de contemplação. Em 12 de abril 1961, Yuri Gagarin viajou pelo espaço, quando olhou para Terra pela janela da sua astronave, disse: a Terra é azul. Em 20 de julho de 1969, Neil Armstrong pôs os pés na Lua e as televisões do mundo eram janelas que olhavam a Terra. Daí o astronauta prende em palavras sua emoção: “De repente eu notei que aquela pequena e bela ervilha azul era a Terra. Eu levantei meu dedão e fechei um olho, e meu dedão cobriu totalmente a Terra. Eu não me senti um gigante. Me senti muito, muito pequeno”. Os astronautas Armstrong e Gagarin talvez tenham sido gestados pelo mesmo olhar zeloso da pintura de Vermeer. Em 1972, a expedição Apollo 17 tirava a primeira foto da Terra. Uma foto entrou na cela de Caetano Veloso, ele navegou naquela pequena imagem de sua materna casa. A imaginação fez Caetano viajar, sua navegação ritmada na linda canção Terra.

No final do século XVIII e início do século XIX, emerge o Romantismo - um movimento que se opunha ao racionalismo neoclassicista iluminista e alimentava-se da experiência, da contemplação, emoção e subjetividade. A interlocução e a indagação, entre o interior e o exterior da arte, marcam o espaço percorrido pelo olhar e trazem o sentido de distância e estranhamento e, sobretudo, de fronteira. As fronteiras são tensões múltiplas: existe a descoberta do novo ou a insistência do antigo. Acerca dessa reflexão, lembramos do poeta Goethe, quando, no final do século XVIII, viajou à Itália e as experiências com as paisagens italianas tomaram forma em palavra escrita no livro *Viagem à Itália*. Besse (2014a, p. 45), ao explorar as imagens dessa viagem pelo viés fenomenológico, escreve que “O deslocamento no espaço é simultaneamente uma travessia no tempo, em direção ao passado mais distante. Mas as paisagens encontradas ressoam segundo o que elas evocam e tornam possível na dramaturgia pessoal do viajante”.

Citamos esses três movimentos para dizer que eles orientaram o regime de visibilidade de Alexander Von Humboldt. Deste modo, entendemos que a geografia moderna é uma ciência viajante. O geógrafo e viajante alemão, pai dessa ciência moderna, por exemplo, tem uma aproximação indelével com o Romantismo e com racionalismo. O seu texto “Cosmos”, publicado em 1845, tem uma presença marcante da experiência, da contemplação e, sobretudo, da intuição. Numa confirmação, Humboldt (1994, p. 161) diz “El poder de la Natureza se manifiesta, por así decirlo, en la connexion de impresiones, en la unidad de emociones y sentimientos que se producen, en certo modo, de una sola vez”. Humboldt, diante da experiência da observação, tenta conceituar e procurar leis que gestam o universo. A experiência e a busca por uma explicação da ordem cósmica são os traços que marcam a sua produção.

Andrea Wulf (2019), no livro *Invenção da Natureza*, nos envolve com a vida e obra de Alexander Von Humboldt. Esse atento espectador do mundo, numa viagem à Inglaterra,

entrou na cabine de um navio da Companhia das Índias Britânicas e viu alguns desenhos e pinturas sobre as novas áreas coloniais britânicas. Ele ainda era muito jovem e ficou enlouquecido com as imagens do Novo Mundo. A imagem gera desejo. Anos depois, o cientista alemão embarcava numa grande aventura na América. Penetrou-a pelos fulvos do Orinoco e subiu o Chimborazo, nos Andes. Lá de cima, com a pele sendo rasgada pelos ventos gélidos, ele olha para baixo e diz “A Terra é um grande organismo vivo”. Do alto de quase 6000 metros de altitude, Humboldt não assistiu um mundo recortado numa infinidade de cenas, mas na supremacia de um olhar de pássaro. A ciência cartesiana e a experiência do Romantismo confluem na obra de Humboldt, uma ciência pautada na experiência transcendental.

As suas expedições pelos mundos não-europeus foram marcadas por minuciosas descrições e catalogações. As imagens que o autor recolheu estiveram presentes nas pinturas e desenhos que representam catalogações de botânica, de relevos e as situações de viagens. Definitivamente, as imagens feitas por Humboldt buscavam uma estética influenciada pelo Romantismo: para o viajante e cientista não havia uma oposição entre a estética e a ciência. Humboldt fez desenhos botânicos, como gravuras de uma única folha, até gravuras geológicas do relevo contidas no livro *Naturgemalde* (Quadro Físico), publicado em 1807. Partindo de um quadro da montanha vulcânica do Chimborazo, nos Andes, ele fez uma descrição minuciosa e tentou relacionar as combinações naturais que gerariam aquela fisionomia. Portanto, ultrapassou a fronteira estética que as paisagens tiveram nas correntes pictóricas, trazendo o conceito de fisionomia para a geografia.

Besse (2014b) assevera que La Blache e Jean Brunhes, por sua vez, corroboram a ideia de que o conceito de fisionomia é uma herança humboldtiana, mas entendem que este conceito ultrapassa as classificações botânicas. O próprio Humboldt (1847, p. 86) observa que “A pintura de paisagens, não sendo meramente uma arte imitativa, tem, pode dizer-se, um substrato mais material e terrestre: requer uma massa maior e uma variedade de impressões diretas, que a mente deve receber em si mesma, [...]”. A arte gráfica foi um instrumento usado por Humboldt para a imagem sair da condição estética e ter contornos científicos e racionais. O exemplo que corrobora com essa afirmação é o uso dos trabalhos gráficos do daguerreotipo nos textos do geógrafo alemão.

Exuberante talvez tenha sido o primeiro adjetivo que os pintores europeus pensaram sobre a botânica da América do Sul. Explorar, experimentar e inventariar foram as primeiras imagens que o olhar, considerado científico, elaborou para racionalizar mundos botânicos e geológicos tão distantes. No entanto, transportar a cena vista para a tela não é um exercício de neutralidade, mas, ideológico e elabora uma reminescente ideia oposta e negativa para os outros

povos que não comungam da racionalidade burguesa. O viajante europeu torna-se símbolo do movente, descobridor, colonizador e civilizado; os povos estudados são cristalizações do permanente, estático e do selvagem. O Europeu é um colecionador de paisagens e o “outro” está enraizado geograficamente aos lugares.

## 1.2 O CINEMA E A FILOSOFIA DO MOVIMENTO: O PENSAMENTO DA IMAGEM

Os geógrafos viajantes maravilhavam-se com as cenas capturadas. Descreviam-nas no campo do detalhe e alargavam suas análises em projeções panorâmicas. Buscavam inter-relações entre a parte e o todo. Embevecido com a infinidade de cenas, Humboldt levou, nas suas expedições pintores, estes inventariavam o mundo que se descortinava aos olhos do cientista. Dos esquemas explicativos à impressão da paisagem em telas, assim era caminhar expedicionário da geografia. A ciência moderna corporifica-se na passagem invisível em visível. O pensamento abstrato lógico-cartesiano robustece na visibilidade das obras de engenharia ou nas imagens pictóricas dos viajantes do século XVIII e XIX.

A técnica produz arte. No final do século XIX, em Paris, os irmãos Lumière assustavam o público com a projeção de um trem que vinha ao encontro dos espectadores. Nascia naquele momento uma arte que se apoderava da ilusão do movimento, nada mais justo que a projeção da máquina, símbolo da técnica, do movimento e, por consequência, da viagem. Da lente objetiva da câmera ao projetor cinematógrafo, todas as fases de construção, montagem e apresentação dependiam da técnica.

O racionalismo, desde o Renascimento, desejou uma arte realista e sustentou-se no domínio da técnica. Portanto, a Sétima Arte seria o coroamento da *mimeses*. Nesse trânsito, concordamos com Bazin (2018), quando ele afirma que o cinema é uma arte de síntese das outras seis artes. Somente ele, por domínio da técnica, pode conter a literatura, a música, o teatro, a dança, a escultura e a pintura. Assim também, o movimento cinematográfico é o fluxo tensionado que dá movimento ao quadro.

O cinema é arte germinada nos ensejos estéticos realistas. Capturar imagens e reproduzi-las, reforçando, inicialmente, a veracidade do ver. A sétima arte coroa o desejo dos geógrafos viajantes, dos séculos XVIII e XIX, ela torna visível a palavra que descreve e concede movimento às pinturas. Portanto, cenas, no cinema mudo, também, conversam com os espectadores, falam aos olhos. Nasce uma linguagem completamente visual. A palavra pensa a imagem, a consciência concede sentido ao mundo. As palavras, no cinema, espriam em formas e movimentos.

Bergson (2011), que foi contemporâneo ao nascimento do cinema, escreveu que ele é a ilusão do movimento, pois é feito por um rolo de inúmeras poses fotográficas e a sucessão cria imagens moventes num receptáculo branco – a tela. A filosofia bergsoniana, no livro *Matéria e Memória*, entende que os humanos, nas suas experiências, são colecionadores de imagens, chamadas de lembranças, que são guardadas na memória como se fossem quadros estáticos ou poses. A imaginação está no trânsito da experiência presente, da lembrança e da memória.

Toda imagem capturada no presente é envolta numa força de representação anterior: a memória. O ser humano, nas suas densas relações com o mundo exterior – os espaços geográficos – trança cargas emocionais que passam pela percepção, ação, reação e representação. Quando assistimos a um filme, estamos a todo momento reconhecendo e representando as cenas que vemos. Para Bergson (2011), essa operação só é possível em decorrência da atuação da memória. Nossas lembranças são imagens despossuídas de corporeidade objetiva, sendo assim, a grande essência filosófica cinematográfica é projeção da imagem dissociada do objeto representado.

A fotografia, na sua origem, é a impressão da luz na placa de estanho, uma sombra fixada para sempre, uma gravura de luz. A imagem é uma impressão de luz presa na superfície plana. Manchas de luz trazem a impressão dos objetos. Uma bela expressão de pintura impressionista. Os fotogramas são imagens que posam para descrição, mas, quando são projetadas numa tela branca com uma velocidade constante, nasce a cena.

O cinema é a arte do movimento. A sala de cinema mescla escuridão, poeira luminosa e imagens moventes. O olhar nos envolve na sucessão dos instantes. O teatro da imagem não está preso na tela, mas é capturado pelas retinas da consciência. Numa leitura cinematográfica da observação geográfica, Massey (2009, p. 176) afirma que “teatro da memória é um tipo de composição de instantes de diferentes tempos, um ângulo da imaginação que é a-histórico, trabalhando por oposição a um sentido de desenvolvimento temporal”. A tensão do movimento que espacializa diferentes temporalidades concretas no fluxo do presente. Assim, só o cinema pode capturar o invisível. Peixoto (2004), por sua vez, valsa a tese de que o vento, balançando uma roupa no varal nos filmes de Dreyer, em 1940, é, por excelência, o coroamento do mundo cinematográfico.

A cena é a tensão, é abertura para as possibilidades, vemos o presente movente e tudo está aberto para um instante seguir. Para Benjamim (2012, p.188), “Essa arte registrava certas imagens, a serviço da magia, com funções práticas”. A montagem seria a técnica que dava respaldo de arte ao cinema, essa técnica torná-lo-ia único. No contexto europeu, na década de 1930, um filme era resultado de uma imensa quantidade de colagens feitas a partir de vários

outros rolos de filmagens. A escola soviética, liderada por diretores como Lev Kulechov, Serguei Eisenstein e Vsevolod Pudovkin, transpõe para a montagem a ideia de movimento dialético. As cenas carregavam a tensão do movimento dos opostos.

Ainda na perspectiva da viagem e do movimento, Bazin (2018), em meados do século XX, escreve que o *Western* seria o gênero inventado pelo cinema. Os norte-americanos, aos olhos do crítico francês, produziram roteiros fílmicos essencialmente cinematográficos. Não há literatura de *Western* antes da invenção da sétima arte, diferentemente dos outros gêneros: comédia, romance, drama, suspense ou terror. Os filmes de *cowboys* são filmados nas aberturas panorâmicas, e a câmera, sobre os trilhos, cavalga na mesma velocidade que os personagens. Há um duplo movimento – personagem e câmera – longos planos-sequência e a história quase nunca termina no cenário onde iniciou-se. A cidade é ponto cartográfico que traça o limite da marcha real e imaginária Marcha para Oeste.

O oeste selvático e a chegada civilizatória do trem, este pesado corpo técnico, que representa o *modus operandi* da penetração do capitalismo. Bandos de assaltantes cavalgam por vales e platôs. O estranho que entra na taberna é um vacante com história anônima, inicialmente é um viajante. De certa forma, quase ninguém é do lugar. Na mesma clave, Deleuze (2018) assegura que os *Westerns* são tão abertos para as possibilidades de tensão que se fecham apenas na azulada abóboda celestial.

### 1.3 O CINEMA E A GEOGRAFIA: A ARTE E A CIÊNCIA

O cinema é feito de uma poeira luminosa. A Imagem afeta o visível de um modo que contradiz a percepção natural. O cinema mudo, salvo às vezes quando a música o acompanha, é o completo silêncio. Vemos aquelas figuras fantasmagóricas agitarem-se na tela com a certeza de que pertencem ao passado. O cinema mudo, diz Deleuze (2018), sempre mostrou a cidade e tudo do que ela é feita, entretanto, com naturalidade, representou também o segredo e a beleza da imagem silenciosa. O que marca o século que inventaria o cinema é ter convertido a luz e o ar em temas pictóricos. A imagem explícita provoca o esgotamento de descrever.

O excesso de imagens imediatas esgota a capacidade de narrar e descrever. O cinema e a fotografia aceleraram a morte da narração clássica. Tudo se tornou visível demais, a literatura e a pintura perderam a paisagem. Neste sentido, sobre a “sociedade da imagem”, Chaveiro (2015, p. 43) sentencia que “atravessamento de informação e imagens, não apenas interfere na capacidade lógica, mas na emoção”. Há uma explosão de perspectivas de visibilidades que nos

soterram. As imagens fragmentadas também nos fragmentam. O micro e o macro, nas lentes trincadas dos óculos da existência, nos (des)orientam no mundo regido pela técnica.

Quando o fotógrafo Nadar subiu em um balão, em 1858, e tirou a primeira foto aérea da cidade de Paris – uma foto tirada dos céus olhando para baixo –, a imagem de cima colocava a cidade moderna, por totalidade, amarrada em paredes e fragmentada na arquitetura descontínua, numa única imagem. Nascia a visão de pássaro. Começávamos a ver o mundo não apenas como Dédalo, mas também, e sobretudo, com os sonhos de Ícaro. Sobre os signos da imagem fotográfica, Santaella e Noth (2015, p.130) afirmam que

[...] as noções de imagem fotográfica e realidade são inseparáveis e complementares. Do mesmo modo que as fotografias alteram nossa apreensão da realidade, essa apreensão alterada cria novos modos de produzir e interpretar as próprias fotos. Como resultado dessa indissociabilidade, o que transforma não é só visão ou a noção que temos da realidade, mas a natureza da mesma realidade.

Ptolomeu fez seus mapas imaginando olhar para baixo. Uma viagem de avião é o devir do olhar para baixo. Foram as câmeras, colocadas nos bicos dos “aviões de caça”, na Segunda Guerra Mundial, que puderam nos mostrar quão perversa e silenciosa é uma guerra, como podemos observar nas imagens coletadas dos pássaros da técnica, montadas nos famosos documentários *Why We Fight*, de Frank Capra.

O cinema é o absoluto domínio da técnica para ler o mundo. A arte que se apresenta como realista e carrega a sagaz ideia de neutralidade. O cinema, como a geografia, nasceu com anseios viajantes, mas esta, a partir do final do século XIX, era nutrida, também, pelas vias etnográficas, antropológicas e não somente naturais. O movimento não está exclusivamente na tela, mas nas viagens que filmam outros povos ao redor do mundo. O olhar eurocêntrico, angulado na ideia de superioridade cultural, desejava capturar os grupos humanos não europeus.

O *travellogue* foi um dos primeiros gêneros cinematográficos que deu origem aos documentários. No início do século XX, os diretores europeus e norte-americanos, munidos de câmeras, viajavam para diversas porções do globo terrestre, quase todas eram colônias europeias, para filmar outros povos. O filme *Nanook, o Esquimó*, realizado em 1922, dirigido por Robert Flaherty, por exemplo, inaugura a leitura antropológica no cinema. Após o sucesso de *Nanook*, uma leva de filmes começou a ser produzida, entre eles: “*Simba: o rei dos animais*”, 1928, de Martin Johnson e “*O Cruzeiro Negro*”, 1926, de Léon Poirier. Sobre esses dois últimos filmes citados, Bazin (2018, p. 49) pontua que “[...] o cinema de grandes viagens se deve, essencialmente, à recente renovação da exploração, cuja mística poderia certamente constituir uma variante do exotismo [...]”.

É com a geografia francesa, da escola lablacheana, que tivemos a construção de um grande acervo de documentários chamados de “Archives du planète” (Arquivos do planeta). No livro *Geografia Pop: o cinema e o outro*, Name (2013) afirma que o geógrafo Jean Brunhes, discípulo de La Blache, financiado pelo governo francês, viajou pelas colônias francófonas para produzir materiais visuais sobre os povos colonizados. O gênero de vida e a leitura etnográfica foram os recursos para construção desses documentários, que seriam grandes monografias regionais visuais que inventariam os colonizados.

Para Name (2013), o exótico embalou as bilheterias ao longo do século XX e XXI. Filmes como *King Kong* (1933), dirigido por Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack; a trilogia original *Indiana Jones* (1981, 1984 e 1989), dirigido por George Lucas e Steven Spielberg e, recentemente, *Turistas* (2006), de John Stockwell, são exemplos que enquadram o Equador e os trópicos ao regime de visibilidade do exótico, do exuberante e do selvagem. Todos são filmes norte-americanos. Os dois primeiros demarcam o senso de superioridade intelectual viajante acerca dos povos autóctones e remontam à década de 1930, período emergente do cinema de expedição. Já “*Turistas*” reforça a imagem violenta do Brasil e os jovens viajantes têm seus órgãos roubados por um bando de contrabandistas.

O cinema produziu um potente regime de visibilidade que generaliza porções continentais a estereótipos que transitam entre o animalesco e o selvagem. Sujeitos e vegetações estão imbricados, a floresta torna-se selva e os grupos humanos, selvagens. O ambiente inóspito está no calor, nos insetos e nos galhos que arranham as faces dos personagens viajantes. Os autóctones são traiçoeiros, intelectualmente inferiores e, a qualquer momento, podem trair os chegantes.

#### 1.4 A TROCA DE OLHARES.

Para a Azevedo (2009), os dois caminhos que temos para os estudos de geografia e cinema são pelo viés sócio-cultural e humanista. O primeiro toma corpo no poder das representações que as imagens cinematográficas corroboram na semiotização do “outro”. Os poderes discursivos, que ajudam na construção da imagem, estão impregnados de estereótipos. O vilão tem etnia, ele morrerá sem perdão. O segundo aproxima-se dos estudos fenomenológicos e a experiência é fio condutor para a percepção e apreensão das imagens.

Acreditamos que, ao longo do texto, deixaremos evidente que o caminho escolhido é o viés humanista. A percepção, a experiência e consciência nos ajudarão a explorar esse mundo. Merlau-Ponty (2018), ao escrever sobre o cinema, entendeu que, no universo da arte, o

pensamento e a técnica trabalham para a magia, os sonhos e a imaginação. A ilusão da tridimensionalidade só tem efeito quando os nossos olhos deixam ser levados no baile narrativo dos espaços cinematográficos.

O olhar consciente do espectador age para dar sentido ao movimento das imagens. O corpo por inteiro assusta-se, a emoção entope narinas e salga os paladares. O corpo age no infinito jogo das emoções. É seduzido e levado a um universo que é técnica, magia, sonho e alma. Para Morin (2018), as imagens cinematográficas que não foram dissolvidas pela magia reverberam na alma do espectador. No cortejo antropomórfico, impregnamos as fotos, as bugigangas com nossa alma, invadimos os objetos e nos depositamos em repouso imanente. O cinema faz sentido porque o espectador cerze os elos entre a projeção-identificação. Depositamos nossa alma nas imagens, deixamos as imagens impregnadas do que somos e do que queremos ser. Uma sala de cinema é uma caixa paraonírica.

No ensaio *O Ser e o Tempo*, Heidegger (1996) discute que a face êntica do ser é consolidada na condição de “estar no mundo” e que o mundo está no ser. O tempo e o ser, na dimensão ontológica, são categorias eternas, mas a intersecção entre “ôntico” e o tempo constitui o ser enquanto entidade. A transitoriedade temporal que constitui nossa existência dá-se na elaboração mútua de vínculos afetivos com os espaços, que se tornam lugares. Essa ligação topofílica transforma espaços, que, para Heidegger, são dimensões abertas e vazias, em lugares. O lugar é preenchimento, a possibilidade realizada e o trabalho fundem humano e mundo. Na convergência da tese de Heidegger, a geografia do cinema entende que o espaço cinemático é aberto ao infinito do universo das possibilidades, mas o espaço fílmico é a síntese realizada, é a escolha da ação, ou seja, é de fato o lugar. Os eventos fílmicos carnalizam personagem e cenário.

A geografia é uma ciência viajante e o cinema é a arte do movimento, da perpétua projeção da viagem. Um viajante carrega os sonhos na palavra, uma mistura de lembrança do visto e do desejo pelo novo. Calvino (1999) sublinha que viajar é sempre estar entre lugares e observar a perpétua mutação das paisagens. O cinema é a viagem que transmuta o evento métrico do próprio filme. Pode-se fazer um filme da vida de uma pessoa, de várias histórias que se entrecruzam ou de um dia. Pode-se quase tudo no cinema, porque ele é demasiadamente espacial: o espaço abre-se do detalhe ao infinito.

Um filme não é realidade, todo cinema alimenta-se da ficção, ou seja, de uma realidade editada. No universo cinematográfico, Oliveira Junior (2012) registra que os lugares geográficos tornam-se locais narrativos. A narrativa fílmica brinca com a descontinuidade espacial. Por exemplo: o personagem está no trabalho; na próxima tomada, ele está numa boate

noturna e embriaga-se; na seguinte, ele acorda, não sabe onde está, vê um corpo de uma mulher estendido, há sangue na sua camisa branca, a polícia arrebenta a porta do quarto. Os sentidos e a consciência são cartografias que agem nos interstícios da descontinuidade espacial. O universo opaco apreende o espectador, as possibilidades são muitas, mas é o roteiro que fará a síntese do acontecido. Quando a polícia arrebenta a porta, a expressão do personagem é semelhante à do espectador. Há uma nebulosa. É nessa situação que conjecturamos caminhos dessa viagem narrativa.

Os locais narrativos trançam a continuidade fílmica. Não sabemos ao certo qual é a cidade em que acontece a trama. A misteriosa mulher entra no elevador. Minutos depois, um corpo cai numa rua que parece a Quinta-avenida, de Nova York. Não temos certeza. Suspeitamos que seja a Quinta-avenida, porque há um oceano de táxis amarelos. Mas o prédio talvez esteja realmente situado em Boston, talvez ele nem exista, talvez nem a Quinta-avenida cinematográfica exista. A cartografia fílmica aproxima-se e distancia-se ao deleite imaginativo dos diretores e roteiristas. O mapa de sentidos pode aparecer sem legendas, as setas e interseções são caóticas. A escuridão entre uma cena e outra, ou entre uma cidade e outra é preenchida pela memória consciente de um espectador que está acostumado a “arrumar as malas” da viagem cinematográfica. A legenda está na história, na fala, na expressão dos atores. O turvo e nebuloso das cenas embaralhadas fazem sentido ao longo do filme. Os espaços nos ajudam na construção dos sentidos fílmicos.

O cinema é a arte do artifício e da ilusão. Os elementos naturais são usados para dar relevo às sensações, que ainda são negativos imagéticos. Oliveira Junior (1999), na sua tese de doutorado, olhou para a chuva no cinema e viu que ela não seria um fenômeno atmosférico, mas cultural. No cinema, as chuvas trazem as nuvens e não o contrário, elas caem de mangueiras. Os ventos são lufados por potentes ventiladores. O ar, enquanto entidade invisível, torna-se visível nos vendavais e a sonoplastia transforma o barulho mecânico em sopros da natureza.

Os cenários dos filmes, no primeiro quartel do século XX, não carregavam tanta carga de subjetivação para espectador. O filme realizava-se na tensão da montagem e no roteiro, mas o ecúmeno fílmico era pouco explorado. Uma clara influência do *modus operandi* teatral. Os atores, no cinema mudo, portavam os traquejos corporais do teatro, as expressões faciais eram exploradas nos penetrantes *close-ups*. Contudo, a câmera pouco passeava pelas histórias, ela mantinha-se estática para focalizar o movimento. A objetiva era um espectador privilegiado. O último filme mudo *A paixão de Joana D’Arc* (1928), de Dreyer, demarca a teatralidade nos atores e a exploração das emoções faciais. A evolução das narrativas cinemáticas, na assertiva

de Bazin (2018), ancora-se na construção de personagens mais orgânicos e representações mais próximas às vidas cotidianas. A ilusão da tridimensionalidade, as tomadas frenéticas, a exploração dos diversos planos e a *decupagé* concediam aos filmes um universo próprio. A câmera é o personagem-olho que conduz a emoção.

Vemos uma rua deserta, é noite. A luz do poste acende e apaga. Os galhos da árvore mexem, parece ser um gato. Aparece uma menina vestida com uniforme escolar, ela pedala distraída. Sabemos que algo irá acontecer, tentamos avisá-la: pensamos “sai daí!”. Aparece um carro, vemos os faróis e ouvimos o ronco grosso do motor. A luz do poste, enfim, apaga, o motor rugi, a menina escuta e olha para trás. O carro arranca. Já esperamos o atropelamento. Toda essa ambientação marcada por um jogo de luzes, diferentes planos e música criam a adjetivação do espaço. Os conjuntos que formam o cenário trazem a sensação do que se esperar. Mas, certamente, podemos ser surpreendidos e enganados. A menina chega em casa, foi apenas um susto. Ela toma banho e vemos escorrer de suas mãos sangue.

A cidade produziu sua arte: o cinema. Este nos devolve de forma clara uma imagem de nós mesmos enquanto sociedade. Para os geógrafos Aitken e Zonn (2009, p. 41), “A cidade, no cinema, torna-se um lugar com características humanas: tranquila, má, sinistra, alienada”. A cidade noturna é, sobretudo, cinematográfica. As luzes esclarecem; a noite esconde. As lâmpadas dos postes mostram as cenas que foram escolhidas, o universo opaco e nebuloso traz as apreensões do que pode nos surpreender. As luzes nos fazem caminhar, mas um miado assusta, um cachorro latindo será maior na noite. Os faróis fazem *travellings*, esses feixes de luz moventes avançam na tridimensionalidade urbana. Mas a noite fantasmagórica prossegue, os poucos perambulares perdem os contornos finos das faces, nada é evidente, quase tudo é coberto de luz e opacidade. Os fantasmas das cidades embaralham as evidências e tornam-se enigmáticos. A esquina escura sombreada por uma mangueira assusta tanto quanto um suspense psicológico.

A paisagem não existe apenas para olhar, ela é a intersecção do ser no mundo e do mundo no ser. As formas físicas são percorridas pelas lembranças, medos e desejos. Nesta clave, afirma Dardel (2015, p.30) que “a paisagem se unifica em torno de uma tonalidade afetiva dominante [...]. Ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra”. O ser carrega suas paisagens na alma, as paisagens têm as marcas dos sujeitos no presente e nos resquícios do passado. As cidades modernas são amarrações sólidas de paisagens fragmentadas, um labirinto de signos e sombras. Uma massa de rostos disforme que vaga por ruas, esquinas e becos. Corpos que reproduzem em seu caminhar o mesmo movimento frenético das máquinas. O observador prende-se às frestas, um sentido marcado pelo entreaberto. E,

certamente, o olhar esbarra-se na próxima sólida parede. Gomes (2013, p.230) sublinha que “[...] não há um ponto de observação que nos separe inteiramente do espetáculo, o olhar do observador é parte dele”.

A cidade cinematográfica apresenta os jardins da primavera, as escadas, a igreja, a rua tranquila. O casamento tem a espera, a noiva jogará o buquê, terá sol, mas não calor. A luz age para desabrochar das flores, os pássaros estarão bem-humorados. O choro não borrará a maquiagem. Estes espaços semiotizam a claridade necessária do amor conjugal e do feliz matrimônio. Na próxima cena, o café da manhã na cozinha feliz e o cenário em conjuntos decorativos harmônicos dizem que aquele ninho transpira amor familiar.

O marido sai e a mulher olha pela janela e espera-o sumir. Há uma escuridão diurna enigmática, não sabemos do futuro, até suspeitamos, mas a claridade dos fatos desenrolar-se-ão nesse caminhar dos olhos. Na cena seguinte, as folhas caem, o vento leva-as, a claridade e a escuridão casam-se, o assvio atmosférico assusta os espectadores. A casa que compunha uma atmosfera feliz, agora, possui uma paisagem descascada e decadente. O filme acontecerá no descortinar a escuridão da primeira e última cena. O medo atmosférico será o signo verbalizado na expressão “frio na barriga”. Entre os dois *flashes*, há uma escuridão que será desvelada no caminhar do olhar insinuante.

As noites metropolitanas não são nítidas, o oceano de escuridão é a real claridade noturna. As sombras são fantasmas, que mesclam dia e noite; vida e morte; claridade e escuridão. A dimensão estética turva, que rouba os contornos das certezas, mas que entrega as manchas da possibilidade, gerou o olhar do espectador cinematográfico, que é insinuante e tenta desvendar o que ainda não está claro. O *flâneur*, conceito cunhado por Baudelaire, é um recurso de observação pelo sentido criativo da vadiagem: o olhar embriagado de desejo. A vida noturna da poesia trouxe novas imagens para o urbano. Segundo Muñoz (2006, p.235), “[...] la vida urbana nocturna que dió lugar a imagenes claramente identificadas com la modernidade, popularizadas por la literatura, la poesia y la pintura em siglo XIX y las primeiras décadas del XX”.

Ao estudar Baudelaire, Benjamin (1989, p.36) contextualiza-o afirmando que “cidades se distinguem por uma preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas principais causas são os meios públicos de transporte”. Antes dos trens e bondes, os seres humanos não conheciam a situação do olhar recíproco. Essa experiência, que poderia demorar minutos ou horas, não é acolhedora e constrange. Quando andamos pelas cidades noturnas, o que temos são impressões, manchas de luz que pigmentam concreto. A interlocução e a indagação, entre o interior e o exterior do poeta, marcam o espaço percorrido pelo olhar e trazem

o sentido de distância e estranhamento e, sobretudo, de fronteira. As fronteiras são tensões múltiplas: existe a descoberta do novo ou a insistência do antigo. Besse (2014a, p. 45), ao explorar suas imagens escreve que “O deslocamento no espaço é simultaneamente uma travessia no tempo, em direção ao passado mais distante. Mas as paisagens encontradas ressoam segundo o que elas evocam e tornam possível na dramaturgia pessoal do viajante”.

## CAPÍTULO 2

### TAPETE VERMELHO: O OLHAR E A VIAGEM NA CONSTRUÇÃO DO LUGAR CINEMÁTICO.

#### 2.1 TAPETE VERMELHO: CRÉDITOS INICIAIS.

Se você estivesse passando por uma sala de cinema, em 2006, veria um cartaz anunciando o filme *Tapete Vermelho*. Talvez o título lhe chamasse a atenção, um nome de toda pompa e circunstância que remete a luxo, destaque, fama, elegância, sofisticação e nobreza. Rapidamente lembraria da entrega do Oscar. Pensaria: Seria um filme norte-americano? A curiosidade faz você pausar e procurar mais detalhes na imagem. “Nossa, é um filme brasileiro”. O cartaz mostra que Matheus Nachtergaele está estrelando, você lembra do personagem João Grilo, do filme *Auto da Compadecida*. E, rapidamente, comenta com seus amigos: “Matheus é um bom ator”.

Mas ainda é pouco para pagar o ingresso. Afinal, você havia escolhido outro filme *O Segredo de Brokeback Mountain*, várias pessoas comentam sobre o amor homossexual de dois Cowboys e já você está atrasado para os compromissos laborais e familiares. Terá que escolher, não haverá tempo para duas viagens desprovidas de propósito. O espectador precisa de mais elementos cartográficos. Procura a sinopse no canto direito na parte inferior do cartaz e lê:

Quinzinho é um caipira sonhador, morador de uma roça distante, dessas que quase nem existem mais. Ele tem uma promessa a cumprir: mostrar para seu filho, de 10 anos, um filme de Mazzaropi num cinema onde esteja passando. Com a mulher Zulmira, o burro Policarpo e o filho Neco, ele sai pelas cidades atrás de cumprir sua promessa. O possível e o impossível acontecem durante sua saga.

Seus amigos lhe chamam para entrar na fila dos ingressos. Mas o espectador lembra-se das histórias que seus pais contavam sobre o Mazzaropi e das salas de cinema nas pequenas cidades. A saudade das histórias de infância na casa dos avós faz você decidir pelo *Tapete Vermelho*. Afinal, é comédia e todos precisam de um pouco de humor para levar a vida.

Entrará na sala mágica da memória, a grande câmera escura de Leonardo da Vinci e viajará, sonhará no oceano das possibilidades. Por uma 1 hora e 40 minutos, seus olhos serão levados por um fluxo aquático e plástico de imagens e palavras.

Talvez você seja um espectador metódico e goste de planejar milimetricamente as suas escolhas ao longo da semana. No sábado ou no domingo, abrirá o jornal procurando algum

filme para assistir à tarde. Lá está o *Tapete Vermelho* e é avaliado com 4,5 estrelas. Lê as miúdas informações da sinopse. Mas ainda continua desconfiado e resolve ler a crítica no jornal Folha de São Paulo, SAITO (2006, p. 55):

Construído como road movie, "Tapete" segue os passos de outro caipira, Quinzinho (Matheus Nachtergaele). Fã de Mazzaropi, decide sair de sua casinha no interior para a cidade. Seu projeto nostálgico: ir a pé, com mulher, filho e burro, a um cinema e assistir a um filme de seu ídolo de infância. O personagem terá traços de Dom Quixote, já que sua missão será quase impossível - seja porque os poucos cinemas do interior se tornaram igrejas ou lojas, seja porque não encontra sala que mostre 'filme antigo'.

Você chegará mais cedo, afinal não gosta de tumulto. Chegou, comprou um combo de pipoca e refrigerante. Sentou nas poltronas de espera, beliscou distraidamente os petiscos. Enfim, a sala está aberta, você caminha rapidamente e sente frio, ainda bem que se lembrou do agasalho. No meio da sessão, o refrigerante acaba, o canudo vasculha as profundidades do copo, mas o líquido sobe numa mistura de sabor e ar. A pipoca está na metade do saco. Pensa em se levantar para comprar mais um copo de refrigerante. Mas a cena, em que os jagunços invadem o acampamento do Movimento Sem Terra e matam o militante Mané Charreteiro, prende sua atenção na cadeira.

Nesses dois exemplos, podemos afirmar que todos os caminhos levam ao cinema. Os espectadores saem tocados pelo filme, mas, nas salas de cinema, sempre tem um viajante mais cansado que acaba sonhando de olhos fechados. Você, o espectador, fica impressionado pela qualidade estética e de roteiro. O *éthos* caipira tem uma indelével presença no imaginário social brasileiro, pois a urbanização-metropolização tomou um corpo sólido após meados do século XX. Portanto, a fonia social do mundo rural ainda ecoa nas grandes metrópoles.

Ao sair do cinema, o espectador vai ao cartaz e procura o nome do diretor: Luiz Alberto Pereira. O diretor Luiz Alberto Pereira tem uma filmografia de verve crítico social. Os filmes *Jânio a 24 quadros* (1981), *Hans Staden* (1999) e o *Efeito Ilha* (1999) são trabalhos anteriores, que denotam seu teor crítico. Ele fez trabalhos com abordagem política e histórica que remontam às contradições constituintes do Brasil. Mas, antes de se consolidar como cineasta, fez os estudos universitários na Universidade de São Paulo. A infância em Taubaté, a mesma cidade de Amâncio Mazzaropi, aproximou-o do Brasil caipira.

Ao ser apresentado ao diretor, as páginas da internet destacam um outro nome: Rosa Nepomuceno, a parceira roteirista de Luiz Alberto Pereira. Antes da câmera, há o roteiro. Alguns detalhes aguçam a aquarela criativa curiosidade do espectador: Rosa Nepomuceno é

uma jornalista paulista de Botucatu, radicada no Rio de Janeiro, especialista em cultura caipira e é autora do livro: *Música caipira: da roça ao rodeio*, publicado em 1999, pela editora 34.

A música foi arranjada por Renato Teixeira e Ricardo Zohio. Os intérpretes são Renato Teixeira, Rodrigo Sater, Priscilla Brigante e Anton Miranda. A música caipira ajuda a compor o enredo, inclusive com algumas do Mazzaropi. As que compuseram a trilha sonora foram: *A dor da Saudade*, de Elpídio dos Santos; *Tristeza do Jeca*, Angelino de Oliveira; *Proparoxítono*, de Zé Mulato e Cassiano; *Tarde no sertão*, de Daniel Fernandes e Zé Mulato; *Diário do caipira*, de Zé Mulato; *Romaria e Cumpadre Quinzinho*, de Renato Teixeira; *Fogo no rancho*, de Elpídio dos Santos e Anacleto Rosas. O grupo de catira *Favoritos da Catira*, estilo também conhecido no interior de São Paulo por Fandangos, numa noite estrelada, fez uma participação especial.

As gravações do filme ocorreram nas cidades de Aparecida do Norte - SP; Caçapava - SP; Lagoinha - SP; Pindamonhangaba - SP; Roseira - SP; Santo Antônio do Pinhal - SP; São Paulo - SP; Taubaté - SP. O percurso do roteiro mostra a caminhada pelas cidades interioranas de São Paulo. Nos momentos de dificuldade e angústia, a cidade Aparecida do Norte torna-se refúgio do roceiro fiel. A casa do roceiro sitiante, a fazenda do proprietário amigo, o latifúndio ocupado pelo Movimento Sem Terra (MST) são os lugares que versam oposição às cenas das cidades.

A *Lap Filme* foi companhia produtora do filme e teve suporte das companhias coprodutoras: Alfândega Filmes/ Portugal; Bias e Cortes/ México; CCFBR Produções e Quanta. Esse trabalho teve o financiamento da Agência Nacional de Cinema (Ancine) e da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, Prefeitura de São Paulo.

Os atores e seus personagens são: Matheus Nachtergaele (Quinzinho); Gorete Milagres (Zulmira); Vinicius Miranda (Neco); Fernanda Ventura (Benedita); Manoel Messias (Adão); Mariana Armellini (empregada na fazenda Paineiras); André Ceccato (Gumercindo); Martha Meola (Dona Rosa); João Gabriel Alves Silva (Bebê / filho de Dona Rosa na fazenda); Cacá Amaral (Seu Marcolino); Cid Maomé (Zé Pirambera); Jonathan de Faria (vendedor de loja de eletrodomésticos); Wilson Sampson (dono do armazém); Delmon Calmito (Alberico); Davi M. Moreira (rapaz do estacionamento); Kátia Berkamo (restaurante quilo - mulher do caixa); Alexandre Ferrari (jornaleiro); Ronaldo Artnic (porteiro do cinema no interior); Mônica Matos (moça do Bar do Ico); Wilson Simon (homem que olha o "tar"); José Antonio Nogueira (Ico - dono do bar); Cidinha Feliz (mulher do sacristão - Igreja); Hans Werner (sacristão); Alberto Maza (garçom); Rubens Ferreira (MST – capanga que atira); Marina Mota (MST - mulher dá dica do paradeiro de Neco); Pedro Menezes (MST - jornalista); Roberta Antunes (mulher do

Aparício / Jeremias); Carlos Meceni (delegado de polícia); Maurício Ramos (escrivão); Renato Crozariol (policial 1 na delegacia); Mário Celso (policial 2 na delegacia); Alessandro Bertolli (padre 1 na delegacia) e Beto Camargo (padre 2 na delegacia).

Ator convidado: Eudes Carvalho (MST - homem na porteira). Participação especial: Rosi Campos (Maria); Yassir Chediak (Seu Renato / o "tar"); Zé Mulato e Cassiano (dupla de violeiros no Bar do Ico); Jackson Antunes (Gabriel); Paulo Betti (Aparício); Ailton Graça (Mané Charreteiro); Duda Mamberti (turco do armarinho); Débora Duboc (MST - Sebastiana/mulher de Mané Charreteiro); Paulo Goulart (caminhoneiro); Cássia Kiss (tia Malvina) e Cacá Rosset (dono do cinema em SP).

A impecável representação de Matheus Nachtergaele leva os prêmios de melhor ator no 10º Cine PE e no 10º Festival de Miami. A atriz Gorete Milagres também ganhou o prêmio de melhor atriz no festival 10º Cine PE.

Contudo, todas essas especificações dizem pouco sobre a experiência cinematográfica. Os espectadores, distraídos pela sensualidade das imagens, muitas vezes, não memorizam os nomes dos autores, dos diretores e, quiçá, dos personagens. No cinema, as imagens possuem uma autonomia plástica invejável. A caixa da memória torna-se a concha dos sonhos.

O filme é uma composição de retalhos estáticos que, montados, constroem movimentos orgânicos. O espectador não se prende às identidades fixas dos atores, os nomes dos personagens diluem-se no oceano de imagens. A narrativa cinematográfica encorpa-se no roteiro, ele que orienta a caminhada cartográfica do espectador na sua respectiva construção de identificação fílmica.

O enredo constitui uma amarração estética das vozes cinematográficas oniscientes. Elas nos levam; desvendamos e vasculhamos as cenas. A clareza do que é percebido e a sombra do que não é capturado possibilitam múltiplas sensações aos espectadores. Assistir, um filme várias vezes é exercício de rasgar a película, penetrar os cenários e brincar com o tempo. Afinal, torna-se jocoso saber a cena que aproxima e brincamos de onisciência, a expectativa mistura-se com a confirmação da memória.

Portanto, Quinzinho, Neco e Zulmira são personagens vivos, desprendidos da carcaça dos seus referentes, os atores. Eles vivem em cena e estão presos nela. Vivos e viajantes, quando assistidos, dormentes e em silêncio quando pausados ou desligados. São as imagens fílmicas que deram o aval de liberdade aos personagens. Descolados da carne, perambulam pelas telonas, telas e telinhas. Apresentam-se nas salas de cinemas de poltronas almofadadas ou em televisores que compõem casas humildes. O personagem fílmico vaga em imagem, depois de existir, abandona o ator.

Espero que você, que, nesse momento, é o espectador de palavras, viajante de poltronas, leitor de rugas, caminhe no descortinar das cicloramas. Se estiver cansado, pare um pouco, busque um café. Esse filme impresso pausa-se imediatamente às vontades fugidias dos olhos. Luz. Câmera. Ação.

## 2.2 O OLHAR E O ESPECTADOR: O SENTIDO DO VER.

A câmera, no sobrevoo silencioso, mira a paisagem, acaricia o mato, aproxima o ângulo sobre a casa, um rancho no fundo dos morros. A música *A dor da Saudade*, cantada por Mazzaropi, é levada pelo vento. A câmera desce e focaliza um homem, o som onisciente da canção encarna-se nas cordas vocais do personagem. O verbo fez-se carne. O caipira cantarola ausente, a enxada está sob o queixo e o olhar, no horizonte. A mulher sai da casa e grita.

O distraído capinador assusta-se com a intromissão ao seu devaneio de “entertainment”. Ela quer que o menino, o Neco, busque rã, no brejo, para fazer remédio para o filho de uma comadre. O caipira balbucia sobre o fim das rãs, conversa consigo, cospe e caminha. Conclui que a roça não é a mesma. A única coisa que não muda é a condição de pobre. Olha para o céu e deseja o dia do juízo final, a palavra dirigida a Deus pede, ainda em tom de distração, que os homens trabalhadores vão para o céu e os preguiçosos devem queimar no inferno.

A primeira cena começa com um plano sequência panorâmica: a câmera passeia. A fumaça do fogão caipira, que sai da chaminé, liga telhado e céu. O cenário que ambienta o início do filme é uma típica tapera de adobe, com janelas e portas de madeiras, as taramelas e os empenos marcam o tempo que range paredes e assoalhos. O modesto casebre tem baixas paredes e o telhado em forma de capa de cangalha. Nos primeiros minutos, o filme contempla os três espaços que demarcam a vida camponesa e seus respectivos personagens: a criança e o mato, o homem e a roça, a mulher e a casa.

Quinzinho, na hora do almoço, chama a família e avisa que irão à cidade para assistir a um filme do Mazzaropi, como uma forma de presentear o filho. Esse momento marca o ponto de transgressão: a viagem, um símbolo de um ritual. A matula posta no lombo do burro Policarpo e a viagem feita na caminhada têm signos cristãos. Jesus viajou e entrou em Jerusalém, montado no burrinho. *Tapete Vermelho* traz um forte contorno do catolicismo popular: a peregrinação, a humildade e as provações. Esses elementos que compõem o imaginário social camponês brasileiro sombreiam todo o roteiro.

O filme segue marcando a transição do campo para pequenas cidades e, depois, para a metrópole. Campo e cidade passam por uma adjetivação: o primeiro está envolto de bondade e

inocência; enquanto a segunda apresenta-se na agressividade policial, na esperteza cidadina, nos moradores de rua e no desdém ao mundo rural. Caminhar, ser avacalhado, pegar carona no caminhão, entrar na luta agrária, perder-se na grande metrópole e fazer greve na frente do cinema para encontrar o filho são as experiências que tangem a viagem como um permanente estado de transição.

A escola, na qual eu trabalhava como professor de Geografia, havia levado os alunos da Educação de Jovens e Adultos (EJA) à praça para uma sessão de cinema. A cidade estava recolhida em suas casas, a praça Belarmino Essado ainda tinha os resquícios do dia no chão, mas repousava dos passos acelerados do centro comercial e financeiro de Inhumas. Chegamos, sentamos em cadeiras brancas e víamos uma imensa tela, inicialmente era uma demonstração semelhante aos lençóis estendidos nos varais da vida. Até que vieram o som e depois as moventes imagens, e, por quase duas horas, nossos olhos foram impregnados pelo sonho da viagem.

A saga de uma família que viaja para assistir ao filme do Mazzaropi. A viagem, o caminho, o sonho e o cinema são alguns elementos que constituem o universo dos signos do filme *Tapete Vermelho*. Quinzinho, o pai; Neco, o filho e Zulmira, a mãe partem em viagem para cumprirem a promessa, que foi feita ao pai de Quinzinho. As aventuras são marcadas por elementos que conotam a forte presença do tecido social comunitário no Brasil rural. As benzeduras, a catira, as simpatias e a aparição do “coisa ruim” - termo popular para referir-se ao diabo -, salientam o imaginário social do mundo rural. O Brasil das lentas mudanças e cristalização da memória coletiva da tradição.

Sáímos tocados, havia um burburinho de elogios. O Brasil é um país de migrantes, de gente que sai do seu canto para se aventurar nos sonhos que são cultivados longe do eito da enxada, longe da labuta da roça. Nós somos essa gente que saiu da roça, sujeitos que quiseram ver um mundo além dos morros que nos cercavam. O filme *Tapete Vermelho* construiu um local narrativo com imagens charmosamente domésticas para sujeitos que possuem a herança da roça nas cicatrizes do corpo e nos calos das mãos. Albert Camus, em *Mito Sísifo* (2017), escreve que não há pensamento desencarnado. O mundo rural, no tatear infantil dos quintais da existência, imprimiu suas paisagens nas retinas de homens, mulheres e crianças. Essas turvas manchas nos ajudam a ver o mundo que se descortina.

### 2.3 A IMAGEM E O OLHAR: O DESEJO DA AVENTURA.

Os sujeitos constroem sua corporeidade e subjetividade auxiliados pela indústria midiática. Os filmes orientam a nossa vontade e criam uma cartografia do desejo no corpo. “A única ontologia humana é a emoção”, escreveu Sartre (2007). Todos os nossos sentidos trabalham em concomitância para sentirmos o peso da existência. O mundo só faz sentido pela nossa consciência: vê-lo é olhá-lo pelas janelas da consciência. Existimos e temos certeza da nossa transitoriedade e finitude. O nosso captar o mundo não se dissocia dos poderes imagéticos desejantes nos quais o corpo está situado.

O olho age, busca e, frontalmente, é movido pelo desejo de compreensão. Nessa explosão cósmica, nasce o olhar - um exercício da consciência -, o qual Sartre (2009), afirma ser fluxo contínuo de experiência, pensamento, lembrança, memória e linguagem. Saímos de nós, permanecendo em nós, a vastidão do mundo que se descortina é abraçada no olhar. Invadimos o outro e também somos alvejados por olhares, que gozam de uma liberdade estarrecedora. Quando mentimos, por exemplo, temos dificuldade de compenetrar olhos nos olhos: há uma nudez da existência que envergonha.

Alfredo Bosi (1988, p.78) ajeitou os óculos da sensibilidade e escreveu “Olhar não é apenas dirigir os olhos para perceber ‘o real’ fora de nós. É, tantas vezes, sinônimo de cuidar, zelar, guardar, ações que trazem o outro para a esfera dos cuidados do sujeito”. O humano abraça, domestica, cuida, afaga, impõe força na ação de olhar. Pais severos, especialmente na roça, advertem os filhos com o olhar - daí a expressão “passar rabo de olho”. Os meninos e meninas sabem que o movimento silencioso da pupila é brado, e, rapidamente, o corpo amolece de medo.

Nos passos iniciais desta viagem, o olhar do espectador é o que me interessa. Livros e filmes carregam o fermento da viagem: o inesperado. O leitor e o espectador são viajantes que criam uma cartografia semiótica associada aos labirintos do texto e à montagem da cena. O romance *Se Um Viajante numa Noite de Inverno* (1999), de Ítalo Calvino, abre-se aos olhos do leitor com uma ferrovia, um trem, uns desconhecidos, a fumaça e uma mala. Não sabemos, os leitores, onde estamos descendo e nem para onde estamos indo. Tudo foge ao olhar doméstico. A estranheza transforma o sólido em fugaz etéreo. O escritor anuncia em silêncio: Bem-vindo ao mundo da viagem. O espectador é um viajante que navega no oceano das imagens. Elas estão prontas, mas, para Hopkins (2009), o caminho semiótico na construção do lugar cinemático, entre significante e significado, é feito na plástica do que se vê e do que foi visto.

A experiência cinematográfica, na produção de sentidos, acontece no enlace do dento e fora do filme. A primeira cena é confusa e as falas parecem desconexas, essa é a experiência da estranheza chegada. Os diretores, muitas vezes, entendem que os espectadores caem do céu.

A câmera desce como um pássaro, olhando para baixo, e estamos, os espectadores, segurando nas suas penas, vemos os tetos das casas e, de relance, captamos uma abóbada azulada que lembra o céu. O leitor-viajante ou espectador-viajante pode chegar de trem, pássaro, camelo ou cavalo, mas sua entrada no universo da palavra e da imagem é conquistada na sinuosidade movente do desejo de aventura.

Nesse embate, o mesmo Italo Calvino (2015), numa discussão de teoria da leitura, no livro *O Mundo Escrito e Mundo Não-escrito*, compreende e advoga a importância da beleza da primeira leitura. A ingenuidade do olhar que descortina o texto pela primeira vez perde-se nas leituras posteriores. O livro, uma pintura e um filme não serão lidos ou assistidos duas vezes igualmente, novos elementos aparecem, novas intenções, mas a surpresa, o susto e a descoberta são experiências do primeiro bilhete.

Sobre o espectador, Camus (2017) auxilia-nos a compreendê-lo. O filósofo sentou-se na poltrona e assistiu à peça de Hamlet. Ao escrever sobre a apresentação, Camus olhou o anônimo ator que encenava, havia uma carnalização de personagem, palco e peça ao ponto de o próprio ator não ter dimensão do espetáculo. O formigamento das retinas e de afetos que a peça gerava eram experiências únicas do espectador. O ator havia emprestado sua carcaça ao personagem, ele, o ator, não se assistia, portanto, não tinha dimensão visual da corporeidade gerada entre corpo e cenário. O ator concentra-se tanto no personagem que, temporariamente, se esvanece.

Os atores são viajantes do absurdo, penetram vidas que não são suas, trazem-nas das profundezas da existência à epiderme teatral e, por algumas horas, eternizam o personagem. Dão peso a Iago, Alceste ou Fedra. Os pés que batem no tablado são anatomicamente dos atores, mas a caminhada da palavra é face presente do personagem. Camus (2017, p. 83) afirma que “Ele [o personagem] é viajante do tempo e, no caso dos melhores, o viajante acossado das almas. [...]. Pois sua arte é isso, fingir totalmente, entrar no mais fundo em vidas que não são as dele. [...] aplicar-se de corpo e alma a não ser nada ou a ser muitos”.

A plástica e beleza do espetáculo é uma apreciação similar à pintura, filme ou fotografia. Encantar-se pela imagem está associado à ignorância dos eventos que acontecem atrás, na coxia ou no set de filmagem. Um filme que encanta o público talvez tenha traumatizado o ator. Os gritos do diretor e os infinitos: Corta! As montagens, a música, a tonalização do cenário são elementos criadores de situações e imagens que não são escolhidas.

As experiências fílmicas são infinitas. As imagens, os sons e o toque nas mãos alheias quando o suspense arranca um susto, trazem o sentido do entre, que se forma no dentro e fora do filme. A sala de cinema é o portal mágico que se abre aos olhos. Borges (1986, p.133), no

conto O Aleph, viu o cosmos na abertura no portal e intermináveis olhos que perscrutavam como espelho, e concluiu “compreendi que esse movimento era uma ilusão produzida pelos vertiginosos espetáculos que encerrava [...] vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu”. O Aleph tem uns dois ou três centímetros de profundidade, uma fina espessura que levaria para uma infundável viagem do ver. Perguntamo-nos se Borges escreve sobre palavras ou imagens, ou uma mistura plástica de texto e imagem.

André Bazin (2018), o crítico de cinema francês, escreveu que a marca estilística do cinema é o realismo. O seu portal é real e não mágico, e todos os truques e efeitos especiais serviriam para construir a ilusão do real. Nesta perspectiva, o cinema seria tão realista que as telas abandonariam as molduras – os limites entre a arte e a dura parede. Preferimos a tridimensionalidade do portal de Borges (penetramos os espelhos) à fenomenologia de Bazin, que orienta para um olhar passivo. A beleza fílmica estaria somente na tela e não na experiência interativa do olhar.

O psicólogo Munsterberg (2018), no primeiro quarto do século XX, publica um ensaio, cujo título é *A Atenção*. Neste trabalho, o espectador, ser envolvente e envolvido, na amálgama de todos sentidos, seu olhar é voluntário e involuntário. No olhar involuntário, somos levados pela dormência do movimento das imagens e vagamos na história que se desenrola aos nossos olhos, vemos um filme como um todo. Esse segundo olhar é dirigido pela câmera. No voluntário, temos consciência da beleza do ator, focalizamos o detalhe no cenário e percebermos os diversos movimentos de câmera.

Nessa tríade de olhar, tela e câmera, o geógrafo Hopkins (2009, p. 83) descreve que “a produção de significação da imagem fílmica não é uma relação direta entre espectador e tela; sempre há presença do fator oculto: a câmera”. A objetiva não pisca, seu olhar é onipresente. Imprime nas películas o ângulo da imagem, aproxima em *close-ups* claustrofóbicos e abre-se em panorâmicas que miram o encontro do céu e terra.

A cena é o fluxo de mudança. As imagens projetadas conversam com a memória e esperança do espectador. A esperança é a memória que deseja. O som, o diálogo, a luz e o ângulo são instrumentos para criação de sentidos no cinema, como realça Gomes em (2013, p.128) “tudo concorre para produzir sentido. O cinema é um mundo”. Os olhos prestam atenção com as malas do passado e o bilhete de embarque. Na mesma perspectiva, Queiroz Filho afirma (2007, p.77) para o diálogo “A imagem me diz algo, ela não faz como um feirante que tenta desesperadamente chamar a atenção dos transeuntes. [...] Ela não fala, pois sussurra, murmura nos ouvidos da pessoa amada o seu declame, trazendo com suavidade [...]”. O filme não começa nem termina, ele dura.

## 2.4 O ESPECTADOR E O LUGAR CINEMÁTICO: O DOMÉSTICO.

No filme que proponho estudar, os planos-sequência são longos e a câmera mantém-se quase sempre fixa. A tensão do movimento está na montagem, entre duas cenas surge a terceira cena, que carrega o significado. A técnica cinematográfica, em *Tapete Vermelho*, pouco explora os truques dos efeitos especiais. A tensão, que desenrola o filme, não possui uma plástica que coloca o movimento no mesmo enquadramento. As tomadas de cena ocorrem entre os planos e contra planos.

As panorâmicas, os planos americanos, os close-ups são as escalas visuais que captam personagens e cenários. *Tapete Vermelho* é um filme de viagem em que a câmera está parada, ela não caminha nem corre, não existem cenas de *travelling*. Não existe uma decupagem que explora a tridimensionalidade espacial. A beleza, a trama e o drama do filme estão nos diálogos, na permanente mutação dos cenários do mundo rural para o mundo urbano. A sensação visual de tensão está nas próprias paisagens sociais brasileiras.

A seguinte cena exemplifica bem o meu argumento: Quinzinho olha para o céu e vê as nuvens, Zulmira diz que choverá. Na próxima cena, há um *close-up* numa camisa sendo torcida, a família está entanguida. Entre a nuvem que chegou e as faces molhadas significamos a chuva sem necessariamente vê-la. A terceira cena é a significação do olhar sem a presença visual do significante – a chuva. As imagens dizem, sem falar, e induzem o espectador à condição de consciência que dá sentido ao filme. O filme explora pouco os efeitos da técnica cinematográfica. Os cortes demonstram que há uma ausência de organicidade no campo do processo de montagem.

O lugar fílmico, que foi abordado com mais profundidade teórica no Primeiro Capítulo, atravessa entre a experiência do doméstico, dos vínculos agregadores do cotidiano rural à metrópole que dissolve famílias e torna homens, mulheres e crianças estrangeiros transeuntes. O filme roteiriza a adjetivação espacial que vincula o campo ao bucólico, ao nostálgico, ao companheirismo e à labuta dos honestos; a cidade é uma polifonia sensual que amalgama a violência, a soberba, a trapaça, a indignação, o sonho e a rua. É como espaço de reivindicação de cidadania: o direito de assistir ao filme do Mazaropi.

O lugar cinematográfico ou lugar fílmico são dimensões estéticas de interação entre o personagem, o ambiente físico e o espectador. Seus valores culturais concebem sentidos e significados aos espaços fílmicos. A adjetivação perpassa sobretudo pelos códigos, pelas iconografias e valores culturais dos espectadores. As sensações afetivas do filme transitam entre as estratégias técnicas do cineasta e os *habitus* culturais de quem experimenta a paisagem

fílmica movente. Há uma permanente intertextualidade fílmica. Como aconselha Costa (2005, p.45) “[...] o processo denominado intertextualidade, que induz à compreensão de que o significado não é simplesmente produzido no contexto da relação entre o objeto [...] mas no resultado produzido no e pelo processo de conjunção de várias referências”. O lugar, no universo fílmico, é a imagem-evento, a experiência significativa do presente, mas orientada por uma infinidade de percepções e representações.

A vertigem do movimento fílmico é suavizada pelos códigos de interação que o viajante traça no que se vê, afinal, olhar é um estado da consciência que interage entre sujeito e mundo. Nessa guisa, o geógrafo Stuart Aitken (1991) usa a Teoria Transaccionalista, que foi importada da Psicologia da Percepção Ambiental, para afirmar que cinema é uma das modalidades de comunicação que melhor intermedia a interação entre sujeito e espaços.

Sendo orientada pelas teses de Aitken, Avezedo (2006, p.77) corrobora essa afirmação. Para a autora, “A construção do lugar fílmico e o seu significado experiencial podem ser entendidos como expressão das relações do indivíduo com o mundo, nas quais a percepção cinematográfica funciona como mediador dessas mesmas relações”. As imagens-eventos reforçam ou modificam as qualidades espaço-temporais e orientam a interação entre ser humano e espaço.

Ao vasculhar o conteúdo sócio-espacial do filme, é salutar a cosmogonia do *habitus* caipira. Os indícios do catolicismo estão no cartaz da novena, pregado na porta; no escapulário do Quinzinho; no terço e na benzedura da Zulmira. Ela faz simpatias, benze a vaca adoentada do vizinho contra o “olho gordo”. Essa expressão é semântica da inveja, do olhar sem origens específicas que se apropria dos bens alheios. Contra o olhar invejoso, a palavra advoga para o dono das reses “é o olho do dono que engorda o boi”. O olho da fé é o olhar que admira a saúde. O pasto benzido é aquele vigorado no mugido das criações que parem filhos graúdos. Na roça, o caipira alegra-se com as bezerras, leitões e frangos. Alegra-se com a vida que gera vida: a fertilidade da terra transpõe-se nos animais.

Os lugares fílmicos de *Tapete Vermelho* possuem a adjetivação dos espaços rurais, estão associados aos valores comunitários de vizinhança. Os compadres vigiam a casa na ausência dos proprietários. Zulmira faz uma canja para a comadre que ficou fraca após o parto. A roça é labor do homem, o almoço é a refeição do dia suado no eito da enxada. O fazendeiro vizinho oferece um pouso para a família. A comida na roça é oferecida de bom grado. Com todo rigor de observação, Candido (2003, p.183) disserta sobre a comida no cotidiano caipira “Nela, definem-se, com base do alimento, relações de solidariedade que reforçam os vínculos de vizinhança, fortalecendo não apenas os prendem os moradores do mesmo grupo, mas os de

grupo diferente, acorridos à festa”. Na cidade grande, ela é pesada e o alto valor faz com que o prato fique mixado.

O filme margeia uma roça sem fome, há quase uma alegria carnavalesca da fartura das folias. Neco, perdido da família, passa fome na metrópole. Se, no campo, o alimento é mediador do fortalecimento dos vínculos comunitários; na cidade, a comida torna-se mercadoria pesada por quilograma. Se, na roça, ela é dada de bom grado; na cidade, ela é comprada ou pedida como faceta de miséria indigente. Entendemos, portanto, que o filme reforça o imaginário de que a roça é lugar de mesa farta e de prato cheio.

O estudo antropológico de Candido (2003) capta que a alimentação do caipira paulista, em meados do século XX, era deficitária de variedades e que havia um quadro de subnutrição. A base proteica minguada e a lida na roça fazem os sujeitos consumirem uma elevada quantidade de carboidratos. Dividir a carne da caça e do porco eram atitudes que se fortaleceram na carência alimentar. Os ditos populares vagam e dizem “A *vazia* que vai cheia não pode voltar vazia”, há uma ética da reciprocidade. A fartura alimentar é oriunda de um universo festivo. A carne vinda da pesca e da caça e no prato do caipira torna-se mistura. A carne frita na banha de porco libera uma borra, que é misturada no arroz e feijão.

Quinzinho e a família misturam a comida no prato esmaltado, pesca com o filho. No remanso do córrego, o pai ensina os traquejos para manusear e manejar a natureza. Ele instrui que é preciso ter calma para lê-la. Na roça, crianças escutam atentamente pais e avós quando ensinam a piar vaca para tirar o leite, a amolar a enxada para a capina. Nos dias de caça e pesca e nos dias de trabalho, seguem-nos nos trilhos do mato e nas leiras de feijão, arroz, batata e inhame.

Meninas, desde muito pequenas, ajudam nas tarefas domésticas, são vistas com lenços na cabeça e grampos no cabelo. Elas trocam, com bastante naturalidade, a “cozinhadinha” pelo fogão à lenha. Logo aprendem a costurar e bordar, são incentivadas a tecerem seus enxovais para os possíveis e futuros matrimônios. Essas sociedades analfabetas têm os ensinamentos na oralidade e no reforço dos códigos do passado.

O universo mítico-religioso derrama-se na antropomorfização dos animais, cuja simbologia alterna em diurna e noturna. O cachorro Coroné protege a casa na ausência dos donos. A vaca do vizinho é mansa, mas as patas bovinas, na encruzilhada em noite de lua cheia, são símbolos de negociatas e acordos entre homens e forças sobrenaturais. Os animais noturnos carregam as marcas fantasmagóricas que chamamos de assombração. A experiência com o “tar” será analisada mais adiante no texto.

Desde a Idade Média, a floresta amedrontava os habitantes medievos e adubava o imaginário fantasmagórico dos camponeses. A floresta (em inglês *forest* e em francês *fôret*) tem o radical filológico no *foreigner* (estrangeiro), ou seja, os verdes labirintos turvos correspondem a uma natureza revés ao domínio técnico-religioso do camponês. A floresta é o lugar do caótico universo que está fora dos domínios sacros do catolicismo. Tuan (2005) escreve que a floresta era mistura de medo e estima no imaginário medieval. Os animais do mato amedrontavam e alimentavam as populações camponesas europeias. Ainda em Tuan (2005, p.129) “A floresta é um labirinto através do qual se arriscam os caminhantes. Eles podem literalmente perder-se, também significa desorientação moral e conduta desordenada. A floresta está cheia de bandidos, animais selvagens, ladrões, bruxas e demônios”.

A empregada da fazenda faz um feitiço que ofende a família do fazendeiro. A peçonha sorrateiramente mama no peito da esposa do fazendeiro, roubando o leite do bebê recém-nascido. As cobras são animais rastejantes, a condição anatômica incorporou-se a uma personalidade réptil. Um animal rasteiro e que rasteja. Munida de terço, de fé e palavras benzedoras, Zulmira, na calada da noite, esperou a peçonha. Ela apareceu, abocanhou o peito materno e colocou seu rabo na boca do menino. De súbito, a simpatia entrevistou e as palavras de ordem foram: “apareça para quem te mandou”. Ao amanhecer, a empregada da casa grita. Todos correm até o seu quarto, com os olhos na janela veem a cobra e a moça acuada na cama. Se a noite esconde as intenções, o amanhecer revela-as.

As crenças do universo popular caipira transitam pelo filme como algo doméstico, comum e ordinário. O enredo não questiona o poder mágico das histórias. O realismo mágico é apresentado como esfera do cotidiano das histórias que são narradas pela força do passado. O mágico, no campo, enriquece a realidade. Os filmes de suspense ou terror hollywoodianos elaboram um enredo em que as forças sobrenaturais são invasoras da realidade. Inicialmente, os personagens desacreditam nos sinais da presença sobrenatural. No desenrolar da trama, as fantasmagorias ligam-se ao passado, imagens pálidas vagantes que mal conseguem falar. O passado deveria estar enterrado e esquecido, mas assombra o doce presente.

As superstições, no campo, ajudam na construção dos sentidos e significados das experiências dos sujeitos. Pegaremos emprestada a síntese de Chaveiro (2005, p. 57), sobre as ordens simbólicas das sociedades agrícolas nos cerrados goianos:

Poder-se-ia mencionar que as paisagens simbólicas; elas transitavam para pressagiar, controlar, educar, impor condutas, assegurar o devaneio imaginativo, romper fantasias sexuais, enfim criar uma ordem simbólica que se justapunha à vida social reinante.

Na roça, algumas palavras são evitadas, elas possuem poderes sobrenaturais. A palavra “desgraça” é o xingamento mais forte e é obrigatoriamente evitada nos dias santos, como na quaresma e na sexta-feira da Paixão. Para não ser pronunciada no caso, o narrador evoca-a como “nomão de rachar aroeira”. Há o ditado de que “a palavra tem poder”, uma força que racha a madeira nobre e dura. Para o imaginário popular, xingar traz azar, mas em algumas situações escapole uma desgraça, a voz enervada está no grito ou no sussurro. Quinzinho e sua família não racham aroeiras com a palavra, são devotos do silêncio religioso da fé.

Benjamin (2012), no clássico texto *O Narrador*, ressaltou que os caipiras e os viajantes são exímios narradores. As histórias salpicam a imaginação, que se dilata nas aventuras de lugares longínquos ou no passado remoto. No entanto, a técnica acelerou o mundo, os labirintos urbanos tonaram-se espaços de sujeitos que introduziram o ritmo maquínico nos seus próprios corpos. Passos velozes, as luzes artificiais que combatiam impiedosamente a supremacia da escuridão noturna. A técnica nos deixou cada vez impacientes para as histórias.

A noite é adubo da imaginação que vaga nas baforadas do pito de palha. Quando todos os olhos e ouvidos compenetraram o contador de caso – caso - ele puxa a fumaça da imaginação nos pulmões, prende-a por alguns instantes. A pausa é prolongada com o cuspe no chão, o silêncio ansioso dos ouvintes torna-se canteiro de obras dos castelos da palavra. A palavra pula de boca em boca, de história em história, muitas não têm ponto final. Os personagens, em *Tapete Vermelho*, portam nos seus corpos a fusão do camponês e do viajante.

Martins (2015, p. 60) nos brinda com o poder onírico das noites camponesas:

A coragem da nossa noite põe diante dos nossos olhos e da nossa consciência a coragem que nos falta durante o dia em face que nos conforma e nos obriga. A loucura da noite e do sonho denuncia a insanidade do dia e da vigília: a insanidade de um agir conduzido e demarcado por um querer alheio, não interrogado nem questionado.

As vozes da cidade sussurram e encantam os viajantes por outros caminhos. Elas são sagradamente profanas. A metrópole estende a mão, olha-nos com os seus intraváveis olhos e diz “Bom dia. Seja bem-vindo”. Entramos no seu corpo, ela nos invade. A cidade é um sistema alegórico. As figuras figuram novos sentidos, que, por sua vez, são tomados por uma guerra de signos. Elas evocam os sujeitos, seus olhos brilham, é deserto, mas as miragens sensualizam curvas. Perdidos e rastejantes, vemos o oceano e a praia. Assim são os *shoppings*, cinemas, museus e igrejas, são essas miragens evocativas que nos convencem, sossegam e enfurecem. Todos os caminhos levam a Roma. Todas as rodovias constroem uma hidrografia que desaguará no oceano polifônico: Seja Bem-Vindo a São Paulo.

## 2.5 O VIAJANTE E A CIDADE: O ESTRANHAMENTO

Quando assisti ao filme, no flerte inocente da primeira vez, encantei-me com a representação de caipiras-viajantes. Imaginamos que essa representação era uma criativa contradição dos sujeitos que raramente saíam das suas propriedades. Faça chuva, faça sol, as famílias estavam ligadas ao labor e aos desejos da terra. Seria quase inadmissível que todos os integrantes de uma família deixassem o sítio aos cuidados de vizinhos para viajar quixotesicamente à procura de um cinema. Fui enganado pela minha vivência de caipira. Candido (2003) salientou que o caipira paulista tem um espírito aventureiro. A sua identidade foi forjada entre o caminhar silencioso dos povos indígenas e as picadas de facão abertas pelos bandeirantes.

Há, no entanto, uma denotação pejorativa sobre as mulheres caipiras. Quinzinho é o aventureiro sonhador e a Zulmira possui uma personalidade rezingada. Ela deseja ficar em casa e reclama. O personagem reforça o estereótipo da mulher emburrada e ranzinza. Quase não percebemos alguns estalos de falas machistas. Por exemplo, quando ele fala que irão viajar e ela discorda da ideia, Quinzinho não usa a palavra para o convencimento, o seu argumento é um rude grito. Zulmira cala-se. O campo é, sobretudo, um engolir de palavras das mulheres.

A entonação nostálgica do filme carrega alguns signos discursivos: Se o campo uni, junta ou agrega; a cidade dissolve, separa e expulsa. É nela que famílias se separam, crianças mendigam perdidas dos seus pais. Essa dicotomia marca a grande tensão do filme *Tapete Vermelho*: o diretor reforça os contornos de um campo bucólico. O passado caipira é valorizado e reinventado nos seus vestígios, transitando entre a dança de catira e o caminhar dos romeiros.

Na labuta lenta do caminhar cristão, a família chega às cidades do recôndito interior. As primeiras murmuram, rangem portas e o tempo descasca paredes. O câncer epidérmico do tempo é agressivo, a pele é comida e lá estão expostas a carne vermelha das paredes. A terra está nas ruas sem pavimentos e curtida nas calçadas. As moradoras escovam suas cidades com grandes vassouras de palhas. São nessas cidades, com feições de avós, que a família viajante procura um cinema. O cansaço das cidades, no entanto, está nas respostas dos moradores.

Calvino (2002) fez Marco Polo levar o imperador Kublai Khan para o território da literatura - uma viagem dada pela palavra. O jovem aventureiro fala das mulheres-cidades, traz a ebulição de elementos imaginativos para o tabuleiro de cristal de Kublai Khan. Quando afirma que já tinha falado de todas as cidades que conhecia, o imperador diz que faltava uma: Veneza. Então, Marco Polo sorri e diz: “— E de que outra cidade imaginava que estava falando? Uma cidade ajuda a ler a outra, a cidade que não é evocada está em todas as outras”. As cidades

cinemáticas fazem sentido nas cidades da percepção dos sujeitos. São as lembranças potentes que norteiam os signos do agir consciente. Carregamos os cacos das nossas cidades, alguns fincados nos pés e outros, no coração.

No filme, os corpos procuram a próxima cidade. O desejo dos viajantes é encontrar os seus olhos: o cinema. As cidades cansadas possuem pálpebras pesadas na íris, bocejam. O diabo dirá que elas estão mortas. Ao longo do filme, chego à conclusão: *Tapete Vermelho* é um filme das cidades. Elas não começam e nem terminam, não possuem limites. Uma está na outra. Todas estão em um único local narrativo cinematográfico, que é o da viagem. Calvino (2002) havia alertado sobre os encantos de Tamara: uma cidade sem fim nem começo e que nos diz o que olhar. A urbe cinematográfica do filme é a perpétua Tamara. Ela sussurra aos nossos olhos os desejos de um campo bucólico. Uma romântica roça que não existe mais, que talvez nunca tenha existido.

Penetrar a grande Tamara é uma viagem alegórica. Os fantasmas e os sonhos cambiam na construção do sentido da viagem. Ela lhe olha e você está preso nas suas retinas. Preso no reflexo de si. A liberdade polifônica e polissêmica das cidades tece infinitudes desejanças aos viajantes e moradores. O espectador acredita que as primeiras cidades são as anciãs e que São Paulo é a adolescente com explosões de humor. O espectador é levado aos valores estéticos e imagéticos do tempo. São Paulo come seu passado. É nessa paisagem que céu e asfalto se juntam numa grande cápsula do tempo, o documento protegido nesse invólucro é a voraz fome de progresso.

A fome do novo impede que o passado esteja na íris da cidade. As metrópoles cinzentas pintam uma aquarela cinematográfica. Os filmes preto-branco assombram, pois são vestígios daquilo que São Paulo esperneia para esquecer: o passado. São Paulo é a transe polissêmica e polifônica das paisagens bicolores do cinema antigo, distribuídas na pintura cartográfica de Jackson Pollock.

Quando a família encontra o cinema, a sala da memória estava amnésica. Ressaltamos que a cidade em que vemos a primeira sala de cinema não é São Paulo geográfica; é, antes, uma cidade como tantas outras, anônima. O bilheteiro alertou que naquele cinema passava apenas filmes novos; vulgo lançamento. Quinzinho pede ao funcionário para que pudessem entrar um pouquinho no cinema. A tela branca nada reflete. O brilho de encantamento está nos olhos do pequeno viajante. Neco olhou e apaixonou-se, amou na ausência de sentido, perdeu a voz e embasbacou-se deslumbrado na grande tela branca. Dali viu tudo, olhando para o imenso nada. Sonhou acordado, com a memória e o desejo.

Ao longo do século XX, o projeto de modernidade brasileiro tomou forma nas rodovias, no processo de urbanização e industrialização. A cidade e seus tentáculos penetrariam na terra e trariam à superfície o Brasil profundo. A cada nova década, a modernidade desembrulha novas fronteiras. A viagem do progresso ladrilhou estradas para o progresso passar, ele viajou com malas e empolgou e encantou sujeitou com suas histórias. As malas eram abertas em paradas tortas, e de lá saíam as fórmulas do futuro. O Brasil dos sonhos deveria ser despregado do Brasil das memórias.

O filme *Tapete Vermelho* é invasão da cidade pelos caipiras. Não é qualquer cidade, é São Paulo. A metrópole, como escreve Canevacci (2004), que devora o passado, destrói assustadoramente formas arquitetônicas: essas linhas e ângulos de um passado que se descasca e, em nome dos ventos, empurram o *Angelus Novus*, de Paul Klee. O tupi-futurismo arquitetônico faminto, devasso, implode e explode tudo que desagrade as lufadas do progresso. Retomando Canevacci (2004, p.60), “Destruindo o passado museográfico e colonial, e ‘gozando’ o futuro possível, a condição estética e cotidiana era experimentada como elogio no interior da cidade por excelência: São Paulo.” O clássico e o colonial sendo colocados como ruínas e tornando-se entulhos de tempo. O labirinto polifônico e polimórfico é uma fusão de entulhos de novas embalagens.

O filme torna-se uma obra pertinente, pois propõe o contrário: é o passado nostálgico que invade a metrópole. Mesmo com uma avalanche das situações opostas, a família rasga os véus da noiva urbe. Dentro do labirinto, o caipira grita, esperneia e faz greve. Chama atenção, os microfones ouvem-no, as câmeras veem-no. Ele emerge da multidão, seu rosto singulariza. E exige o direito de assistir um Brasil que não passa mais nas telas; um Brasil caipira. O tapete vermelho é desenrolado, o Brasil das cidades mortas e esquecidas desfila sobre o símbolo do luxo.

Às vezes nos perguntamos: Quantas São Paulos estão mortas para São Paulo estar viva? A vida transita pelos escombros da morte. Os ciscos de um passado onírico assentam em uma São Paulo que come futuro. As lembranças estão nas paredes descascadas; o esquecimento, na demolição e no vidro fumê dos prédios novos. O tempo não encarde os vidros, eles não têm memória. Benjamin anunciou que as cidades modernas são a memória em Proust e o esquecimento em Kafka. Todas as cidades são a marca do pecado da Babilônia e o desejo moral de Jerusalém Celestial; o lucro e a miséria; o luxo e o lixo. O cabaré divide muro com a Igreja Universal. O faminto pedinte escora na parede do supermercado para estender o boné.

As cidades podem ser sádicas, mas possuem encantos sensuais aos chegantes. Falam com imagens e textos. O palimpsesto da memória descora-se nas chuvas do desejo. As histórias

enriquecem o imaginário dos viajantes. As metrópoles vão ao nosso encontro antes de entrarmos nelas. Elas nos invadem com a força da palavra. Espiam cada passo e toda vontade. Edifícios espelhados nos refletem, somos duplicados aos interesses da nossa vontade de nos ver nas paredes. O cine-olho de Dziga Vertov emparedou-se nos edifícios. Somos essas figuras que vagam por paredes e letreiros.

A cidade apresentou-se ao Quinzinho como violeiro. Das cordas do instrumento tiram-se notas musicais monetárias. Foi numa noite sem estrelas que Quinzinho quase fez um acordo com a “tar”. Vários indícios cênicos nos alertam da aparição de uma assombração: Quinzinho resolve deixar a esposa no coreto da cidade. Ele sai, a câmera recua e mostra a igreja na praça. O espaço sagrado protege os fiéis longe de casa. Bares e ruas não são espaços que devem ser ocupados por mulheres de honra ilibada. Zulmira, com teor sensitivo, tem o presságio de que a noite escura é um código para o aparecimento da assombração. A intuição roceira tem um teor profético: é comum ouvirmos “tô sentindo um aperto no peito”. Essa exclamação evocativa é mais frequente nas apelações femininas. O medo de que aconteça algo com os filhos e marido reforça a condição santificada da mãe Maria.

Quinzinho chega ao bar do Ico. Há uma dupla sertaneja que canta uma música sobre conflitos com violeiros satânicos. O espectador é alertado de que a noite revelaria a chegada das forças sobrenaturais. Os violeiros param a música, chamam Quinzinho para tocar uma moda de viola, mas, com o instrumento no saco e a vergonha na fala, diz que não tocava bem. Os ditos “contadores de vantagem” não são bem vistos no universo caipira. Geralmente, os sujeitos comportam-se com humildade e uma fala cismada. Então, aparece um violeiro vestido de preto, elegante e jovial.

A câmera foca nos olhos brilhantes do Quinzinho. Ele aproxima-se do violeiro, reconhece-o, fala da popularidade da sua música e diz: “Donde eu venho só falam do senhor. Por todo esse mundão”. O Seu Renato pergunta sobre a origem do Quinzinho e ele responde: “Formoso”. O violeiro refere-se ao Vale do Paraíba como região cheia de cidades mortas. Cidades esquecidas pelos ventos do progresso, fantasmas arquitetônicos do período áureo do café. Fala com propriedade histórica e geográfica, afinal as assombrações são viajantes de espaço e tempo. “Se é morta não sei, não senhor, mas lá tá cheio de gente viva”, o caipira adverte. A prosa segue com caso de feitiço de uma moça apaixonada. Renato tem um certo pesar nos ombros, mas oferece a promessa de fama ao caipira violeiro. Para tocar bem, o caminho era fazer um acordo com o “tar”.

Ele aceita e caminha, seguindo os passos de Seu Renato. Antes de chegar, vê uma porca sendo seguida por patinhos. Um aviso de aberração ou de maldição, que pode ser visto, também,

nas histórias de bezerros que nascem com duas cabeças. Na encruzilhada, o violeiro tropeça numa pedra solta e mostra suas reais pisaduras: patas e não pés. Elas rapam o chão. Esse gesto é comum quando o gado está prestes a investir. Quinzinho assusta, chama a Santíssima Trindade.

Observando mais atentamente esta cena, nos questionamos sobre os possíveis motivos do personagem ter recusado a proposta do violeiro. Há uma negação à lenda do Fausto, que se tornou um marco da literatura nas mãos de Goethe. O personagem alemão vendeu a alma ao diabo. Este que, por sua vez, não é tão charmoso quanto o violeiro Renato. Na lenda germânica, Mefistófeles (o diabo) possui um sentido cômico: seus esquemas para tomar a alma de Fausto não se sustentam.

Berman (2007) compreende que o diabo alemão era o capital, do século XVIII, encarnado. Esse vendedor de sonhos, aventuras, glórias e riqueza sussurra como conselheiro. Fausto é o pequeno burguês urbano, amante da ciência e das experiências alquímicas, faria qualquer coisa pelo lucro. Tornou-se devoto de si. Perdeu a ingenuidade e a possibilidade do amor de Margarida. Na narrativa que analisamos, Quinzinho hesitou, beijou o escapulário e fez o sinal da cruz, buscou na cosmogonia caipira a rejeição aos valores burgueses. Foi na encruzilhada entre o rural e o urbano que a cidade tentou o digno caipira. Ele reforçou sua fé na tradição católica para rejeitar os cantos da sereia Urbe-Iara.

Na luz do dia, a cobra coral, nas mãos de um homem com nome de anjo e pés humanos, o Gabriel, é usada como prova de coragem. A simpatia de passar o réptil entre as mãos ajudaria a amolecer as munhecas e os dedos. Quinzinho, nessa condição, não é medroso ou “cagão”, nem corre do belzebu, mas prova que é merecedor do sucesso e do dinheiro, que vêm dos donativos do público de rua. O catolicismo popular ancora-se nas provações dos fiéis. A sensualidade do sucesso quase leva a fé de um caipira.

A viagem é uma alegoria da violência social brasileira. A cidade engana com as mãos e a conversa exibida de Aparício (Paulo Betti), que roubou o burro com uma feroz arma: a palavra de convencimento. A violência crua age com jagunços que invadem o acampamento do Movimento Sem Terra (MST). No tumulto das sombras, não sabemos quem corre. A câmera vê o revólver, sua imagem está isolada. Ele dispara. Mané Charreteiro cai baleado, a música no fundo avisa-nos que a cena é de um crime. Não vemos nada muito claro, mas o olhar é induzido pela violência da ação. Não ver, no cinema, é também dar sentido à virtualidade que se atualiza na cena seguinte: os camponeses são presos. A justiça cega na prisão recusa-se a ver o crime e acusa um pequeno grupo de homens de arruaceiros.

*Tapete Vermelho* elabora uma cidade cinemática cujo teor narrativo constitui signos de violência: na prisão de camponeses, nas crianças abandonadas, numa soberba cidadina em relação aos caipiras. Mas o encontro de pai e filho pelos enlaces do acaso é o que gesta as imaginações urbanas: a surpresa. Surpreendemo-nos nas infinitas cenas que produzem um balé do acaso. A harmonia desordenada das múltiplas cenas encontra eco no *flanear*. Perdido de sentido, Quinzinho ajoelha-se aos pés da grande hierópolis. Aparecida do Norte cobre-o com o manto da Nossa Senhora. A fé romeira forja a esperança que transcende a rua barulhenta e ecoa no silêncio transcendental dos templos.

O olhar urbano percorre, corre, frena, por uns instantes, mas jamais fina-se. As imagens criam cenas movidas na tensão. Não há um referencial fixo do olhar a cidade. O filme subjetivou e alargou as cenas urbanas no roteiro e cenário. Em concordância com Gomes (2013, p.31), observamos que “Vemos somente aquilo que retiramos do fluxo contínuo do olhar. O ato físico do olhar é pouco criterioso e se nutre de um homogêneo e generalizado interesse. O olhar percorre e não fixa”.

As cidades, quando vistas do avião, espriam-se em silêncio e dormem quietas. De cima, São Paulo, Goiânia e Itapuranga têm a mesma velocidade. Na primeira vez que viajamos de avião, olhávamos para baixo como se desembrulhássemos um grande presente; a janela foi os óculos que liam a cidade na sua totalidade. Quando estamos no pássaro de Ícaro, o céu estrelado é visto olhando para baixo. Nas noites, São Paulo tem constelações inteiras no chão e o céu, na mistura de nuvem, poluição e arranha-céus, é um deserto de brilho. Nós fomos o instante que Neco eternizou na cena em que entra pela primeira vez no cinema.

Todas as cidades estão dentro do útero de São Paulo. Fortaleza está no suor do pedreiro, o suor é a lágrima do trabalho. São Luiz está na mulher que desinfeta os vasos sanitários dos Shoppings. Miami, na bolsa da madame que esbanja consumismo. Nova York e Londres estão no panfleto da companhia de viagem. Paris pode estar assentada nos fantasmas da arquitetura de Le Corbusier ou na vontade de uma lua de mel perfeita. Pequim está na caixinha de som vendida na 25 de Março. São Paulo está em São Paulo, nos fluxos do dinheiro que ninguém vê e nas ligações de *telemarketing*. A agressiva velocidade do lucro é o motoboy que traça os carros parados nos engarrafamentos para entregar um pacote qualquer.

Quando São Paulo é narrada por um caipira, ela é engolida pela boca da roça, há uma lentidão necessária para captar a velocidade. A mística urbana das metrópoles causa diversos estranhamentos sobre o imaginário dos roceiros. Ser abraçado pela metrópole e tomado pelos devaneios do lucro podem ferir a ética caipira. *Tapete Vermelho* é um filme da defesa moral do caipira.

### CAPÍTULO 3

## A CARTOGRAFIA FÍLMICA: O MOVIMENTO, AS LEMBRANÇAS E AS IMAGENS EM POSE.

#### 3.1 - O MAPA E A ESCRITA: A CARTOGRAFIA DOS SUJEITOS DISSOLVIDOS.

Neste último capítulo, debruçarei sobre a estética de algumas cenas do filme *Tapete Vermelho* e, portanto, haverá uma pequena cartografia fílmica que mapeará as trilhas que constituem o enredo fílmico. Os caminhos estreitos e gretas que exigem a atenção do apreciar o detalhe. É na pausa da caminhada observadora e distraída que olhamos o pó do tempo que cortina nas sombras de vãos e cantos. Algumas cenas serão apreciadas pelos olhos do espectador desta pesquisa, não há pretensão, no entanto, de mapear todo filme. Acredito que o texto se repetiria e cansaria a leitura, tornando-se fatigante.

A cartografia é uma palavra valiosa para os dicionários geográficos e os mapas são inventivos, misturam o traço livre da imaginação e o rigor da técnica. De figuras homéricas aos dados, quase sempre, precisos do Geoprocessamento e do Sensoriamento Remoto revelam a cartografia entranhada com a geografia e vice-versa. Ao longo da história da ciência moderna, juntamente com sua grande advogada, a técnica, a imaginação cartográfica tornou-se rigorosa com linhas invisíveis e esquemas lógicos. Desde o Renascimento, somos relegados da crença das figuras míticas, mas adoradores de linhas invisíveis e imaginárias, que existem apenas nos mapas.

O traçado estático de meridianos e paralelos engaiolaram a terra. Imensas porções continentais espalhadas em traçados conformes, ângulos retos e estáticos que prefiguram um mundo vazio de tensões e movimentos. A ciência moderna, com seus modelos e sistemas de compressão, acabou cristalizando o pensamento em esferas de conceituação e representação. A cartografia é um exemplo fiel aos modelos lógico-matemáticos de técnica e ciência moderna. O pensamento que sedentariza e cristaliza-se são arcaísmos que tangem no desejo de colocar o caos em sentido de ordem, o cosmo.

A ciência moderna recebe duras críticas após a segunda metade do século XX, a conhecida corrente pós-estruturalista perfaz questionamentos aos modelos totalizantes de compreensão, entendidos como meta-narrativas. Opondo aos modelos sistêmicos e estáticos da cartografia, Gilles Deleuze e Félix Guattari desdobram, juntamente com a esquizoanálise, a cartografia existencial. Um mapear feito das emoções, essas manchas pulsantes que constituem nossos desejos, afetos e traumas.

A palavra pensa a palavra. O humano fala de si e do outro na teia de desejo e memória da linguagem. Há peso no que se diz, há espinhos no que se ouve. A profana pescaria escriturística é uma trança pertinente. Os bons pescadores afirmam que ela é uma construção séria. Os mais sisudos cravaram leis universais para o seu surgimento, prendem-na numa estrutura organizacional. Estruturas tão estruturais que se endureceram em estruturalismo. Esses pescadores jogam redes ou tarrafas e pescam a linguagem em classes, porções e taxonomias.

As palavras são seres misteriosos, mágicos, por vezes, fantasmagóricos e, por tantas outras, encenadores de si.

Colher palavras é um retirar do solo semântico frutos de diversos sentidos, cores e tamanhos. Alimentos comíveis que voltam ao chão como sementes. Elas são colhidas pelos ouvidos, olhos, mãos e jogadas ao mundo pelo paladar da vida: a fala. Plantamos e colhemos signos. Os significantes são adubados com novos sentidos – significados -, estes que amolecem a dureza da forma e criam novas palavras e outros sentidos. A linguagem é uma permanente colheita laboral da alma. Bosi (2010) concebe que a palavra é o leite materno da consciência. Por incrível que pareça, essa afirmação não é uma metáfora, os primeiros fonemas são produzidos numa abertura labial idêntica ao momento em que a bebê mama. Fonemas como *ma*, *ta*, *pa* são evocados na ausência do peito lactante, e repete-se *mama*, *tata* e *papa* na ação involuntária da sucção. A linguagem nasce no ínterim de gente e alimento.

A ciência engrossou a voz com palavras portentosas e grandes narrativas que abraçam o mundo. Poucas vezes ouvimos palavras desconfiadas, miúdas ou tímidas. O amor pouco aparece nessas grandes expedições. Este tornou-se assunto démodé da revolução, sendo um empecilho às ideias planejadoras. Ela, a ciência, desde o seu primeiro choro, roubou o lugar dos poetas e começou a nomear as coisas. Abstraiu a compreensão, prendeu-a nas grades das teorias essencialistas.

Os poetas, que rolavam versos livres, também foram capturados por uma geometrização estética. Parnasianos e árcades foram engenheiros da mimésis, a arte copiava com régua e compasso. Tudo era tão harmônico, claro, exceto o mundo copiado. A poesia é o passear livre do ser poético. O verso é uma confecção do espírito da dúvida, os sentidos das palavras rolam por imagens, que se deformam em outras e multiplicam-se ao infinito. Somente a poesia pinta o invisível e esvanece a solidez sóbria do concreto.

A palavra encena o mundo, quando o encena teatraliza-se no palco da vida. Os declamadores clamam por mãos e voz. As mãos tão silenciosas na escrita, quando usadas na fala movem-se com alegria, euforia e dor. As palavras doloridas encrustadas precisam das mãos

singelas para serem retiradas da alma e entregues ao mundo-outro. Entregar a dor calcificada é caminho de voz embargada e mão trêmula.

A linguagem cartografa o mundo, tateia sentido consciente da matéria da vida. Reveste o presente com lembranças. Os rizomas que nos constituem são marcas discursivas que orientam a permanente construção da nossa subjetividade. As vozes do passado perambulam sons e imagens, vagueiam tato, olfato e pensamento. Todos os sentidos trabalham concomitante para dar sentido consciente. A experiência humana invade o mundo em palavras, especializando nômades e sedentários. Signos, alegorias e símbolos intermediam o encontro de mundo e sua gente.

O mapa, na cartografia existencial, é substancialmente constituído de palavras, portanto é linguagem viva e com peso de gente. A linguagem pescada no rio de signos, um caudaloso rio que carrega o fluxo da vida. Olhar é invadir o mundo com a linguagem; um exercício da consciência. Os signos agem como peixes, eles nos ligam ao rio-mundo. Elas, as palavras, podem ser miúdas ou graúdas: o valor não está no tamanho do significante, mas no peso do significado. A constituição da linguagem é uma teia que arvorece entre nós e o mundo outro. Somos feitos de palavras, pausa, pontos e silêncio.

O ponto de vista de observador se dissolve no objeto. O ato de tomar consciência do objeto mistura-se à atenção e à dispersão, na presença visual e na evocação do passado. Toda pesquisa, nessa perspectiva, é um ato de intervenção. Pensar é agir, transformar pensamento em texto é uma enigmática força revolucionária. Há um coletivo de forças que participam e intervêm nas mudanças e, principalmente, nas derivas transformadoras que aí se dão.

Dotar de palavras ou vestir de linguagem um objeto de pesquisa é um movimento interseccional. Esse jogo de afecção e tomada de consciência mistura sujeito e mundo, noite e dia, id e superego, forças totalizantes e resistências individuais. A escrita, no campo de força e desejo, é a resultado semiotizador do ato de cartografar o caos que nos envolve. O texto organiza a loucura, constrói o olhar. A linguagem tenta colocar o mundo nas grafias alfabéticas, organiza o entendimento no poder da linguagem. Palavras são entidades diaspóricas, vagam e atribuímos novos sentidos aos seus respectivos significantes.

Invadimos o outro com os nossos sons. Saímos e repousamos no ninho alheio. A emoção e a surpresa roubam os lúcidos vocábulos, gaguejamos com as surpresas e peças pregadas pelo mundo-outro. As linhas humanas não são paralelos e meridianos retilíneos. Essas linhas (in)visíveis dizem pouco dos moradores da casa-terra. Gente carrega as linhas da vida nas suas cicatrizes e as nossas águas salgadas nascem de fonte rasa e escorrem pelas maçãs do

rosto. As linhas vincam a pele, o curso da vida é visto na hidrografia das mãos, marcas bibliográficas que constituem o texto-sujeito.

Escrever resulta de múltiplas tensões. Internalizamos o objeto da pesquisa, ele penetra as emoções, pinta imagem no pensamento. Os escritores andam distraídos, pois a observação atenta está no texto que está sendo gestado. Naquilo que ainda não vive perambulando livre pelo mundo.

A linguagem tem relevo semântico, paisagens afetivas, territórios existenciais e lugar de enunciação. O desafio do romancista é transformar a sua narrativa em imagens. Um texto literário enrica-se na imaginação, a palavra narrada cria o movimento nas lembranças evocadas. O geógrafo, quando escreve, faz a palavra criar imagens ou paisagens no território do texto. A escrita e a leitura ligam-se, a experiência-paisagem do escritor ecoa na experiência-paisagem do leitor. A escrita e a leitura resultam de digestão cognitiva no campo da consciência.

No imbricado jogo da linguagem, somos territorializados por discursos e nos desterritorializamos pelo desejo. Palavra também é vontade. O fluxo da existência não prefigura um monolítico sólido, mas os fragmentos das experiências constituem-se pela infinidade de rizomas. Sobre o espaço e o corpo, Guatari (1993, p. 153) afirma:

A abordagem fenomenológica do espaço e do corpo vivido mostra-nos seu caráter de inseparabilidade. Por exemplo, no sono e no sonho, o corpo fantasmado coincide com diferentes modalidades de semiotização espacial que ponto em funcionamento. A dobra do corpo sobre si mesmo é acompanhada por um desdobramento de espaços imaginários.

Nas palavras de Guatari (1993), a subjetividade humana é uma constante autopoiese, ela vincula-se ao que se sedentariza e nomadiza. Em síntese, a identidade humana, ancorada na cartografia existencial, é fluida. Somos alvejados subjetivamente por uma infinidade de agenciamentos maquínicos. A família, a publicidade, a universidade e a igreja são exemplos de máquinas semiotizadoras, ou seja, criadoras de subjetividade. Todos nós somos sujeitos diaspóricos, imigrantes e emigrantes de nós mesmos e, por vezes, perdidos em nós.

Após essa pequena apresentação sobre a cartografia existencial e a linguagem, compreende-se que o texto é marca indelével da existência do Eu escritor. São suas observações, estranhamentos e afecções que constituem a matéria viva da linguagem. Nas palavras de Kastrup (2020, p.39):

As experiências vão então ocorrendo muitas fragmentadas e sem sentido imediato. Pontas de presente, movimentos emergentes, signos que indicam que algo acontece, que há uma processualidade em curso. Algumas concorrem para modular o próprio

problema, tornando-o mais concreto e bem colocado. Assim, surge um encaminhamento de solução ou uma resposta ao problema; outras experiências se desdobram em microproblemas que exigirão tratamento em separado.

A experiência da escrita é um complexo jogo de cartografar o mundo e conceber sentido ao caos que nos rodeia. A palavra mapeia o mundo na ação e na imagem. A observação e a captura consciente de um fenômeno perpassam pela dimensão do único.

O filme *Tapete Vermelho*, na sua dimensão estética, afetou-me porque misturou-se com a minha vida. As experiências que me constituem, as vozes, as imagens no plano da consciência e as pulsões nas dimensões do inconsciente agem concomitante para sentir e perceber o mundo.

Conforme foi dito, *Tapete Vermelho* é um mapa que traça caminhada de viajantes sonhadores. Eu sou um caipira que tem nas minhas linhas a viagem; a saída do campo e a chegada na metrópole. A roça e a pequena cidade são os lugares que me levam a ler o mundo. “Saiu da roça, mas a roça não sai dele”, essa anedota traqueja um certo deboche aos sujeitos que deixaram a roça, mas que ainda insistem nos hábitos rurais. Como se as vozes das cidades estivessem incomodadas com o assuntar desconfiado de quem engole vocábulos ao que parece estranho. Contudo, a confiança nos conhecidos fortalece valor comunitário, transmitido nos favores, exemplificam alguns hábitos que constituem a atmosfera existencial da roça.

*Tapete Vermelho* é um despertar das minhas lembranças de infância, que passou entre a roça e uma pequena cidade. Lembro-me bem da feição da casa de adobe e do assoalho falante de tábuas da casa do meu avô. Cresci ouvindo os lamentos que a chuva estava minguada. Mas foi uma televisão de 14 polegadas, numa pequena representação metafórica de janela, que vi um mundo além dos contornos dos morros. Portanto, o espectador observa na concomitância da sua existência, ele mapeia o mundo pelos fragmentos de mapas que o constituem.

Sou um personagem-gente nascido na roça, morei e brinquei em casas análogas às que aparecem no filme. Meu avô morava numa casa de adobe, comida pelo tempo, ela rangia nas portas e no assoalho de madeira. Cresci pegando cavalo no pasto e montando-o para buscar gado no mato. Tive medo de assombração e fui benzido, inúmeras vezes, contra espinhela caída. Ainda criança, me apaixonei pela televisão e especialmente pelos conteúdos fílmicos. Pertencço à geração de crianças caipiras que cresceu assistindo televisão. Apaixono-me pela cidade cinemática.

Tenho a marca da diáspora, mudei da roça para cidade. Carrego as feridas e as cicatrizes do drama brasileiro. Meu corpo tem as marcas da travessia da roça e metrópole, peço bênção para os mais velhos e geralmente solto um “Porra, mano”. A roça, que habita em mim,

é soprada nas fagulhas das lembranças e no cochicho das vozes que ecoam corpo e alma. Duplica-se nas construções a anatomia dos seus velhos moradores. Ela é uma dessas roças perdidas nos sertões e nos quintais sombreados por mangueiras. O tempo ventado arredonda as esquinas.

Sou feito de casas de adobe de tão velhas, que esqueceram suas próprias idades, misturadas aos edifícios da Avenida Paulista. O tempo é escorrido na avenida – o rio. Meninas pegam suas cidades invisíveis e colocam na capanga, meninos desdobram-nas para cavalgar com suas bicicletas. Eu gosto dos lugares que não estão nos mapas. Eles possuem íntimos mistérios públicos, que ainda não foram cartografados. Existe um dizer silencioso que está nos relevos das palavras dos habitantes e inaudíveis aos ouvidos do estrangeiro chegante.

### 3.2 O ESPECTADOR E A CENA: O ARCO DA ÍRIS E AS IMAGENS

A cena e a paisagem são indissociáveis na plástica das fisionomias espaciais. Para Besse (2014b) a paisagem é a categoria imediata para o trabalho do geógrafo, pois paisagem e a vivência tornam-se lugar; paisagem e poder: território; paisagem e taxonomia: região. A paisagem é o todo que envolve os sujeitos, são os contornos que desembocam em novas margens e são capturadas pelos olhares.

As artes visuais capturam paisagens, enquadradas nos ângulos das telas, tornam-se imagens. Na pintura, na impressão fotográfica e na projeção fílmica existe a edição das paisagens. A imagem descola-se do referente. O filme edita paisagens, Deleuze (2018) entende que as imagens fílmicas são paisagens desterritorializadas. Essas imagens são descoladas e vagam desmaterializadas. As cenas de uma roça bucólica ganham espectadores nas metrópoles e Nova York encanta os olhares dos caipiras.

A fotografia, predecessora do cinema, é, para Barthes (2017), a paisagem colada na vidraça da janela. A tridimensionalidade da experiência cria-se entre o olhar e a imagem. As imagens possuem limites e bordas, estão presas, enquanto *studium*, aos ângulos do seu criador. Ainda Barthes (2017), a imagem fotográfica como composição de dois elementos: o *studium* e o *punctum*. O primeiro constitui-se um campo vasto da fotografia, carrega a familiaridade da cultura, o olhar consciente e dormente sobre as imagens. Investigamos o ângulo do fotógrafo, o olhar judicioso da moral nos faz gostar ou repugnar a imagem. Esta resulta na mediação da máquina fotográfica e o mundo, sendo a ordem do *Operator*. O segundo é a invasão, uma pequena ferida, um pequeno buraco que estimula e incita. Ele revela o que está oculto na inscrição visual. Apreende-se pelo detalhe, rouba a atenção. Suponhamos, a foto de uma face

velha, chama a atenção pela infância do personagem ou como seriam as rugas da mão que não foi fotografada. O oculto sombreado arvorece imaginação, sendo a ordem do *Spectador*.

As grandes cidades são verdadeiras miscelâneas de cenas. Conectadas ou desconexas, configuram as diversas tensões que pulsam a cidade. Mas a cidade cinemática existe para um roteiro. Ela age para sentir e dar sentido aos espectadores. Se entendemos que todo filme é uma obra de ficção, sendo uma arte que transforma lugares geográficos em locais narrativos, pode-se, por extensão, afirmar que a lente da câmera age na transformação das casas, cidades, ruas e cidades em cenários. Toda estética fílmica constitui-se para a dinâmica da cena. O cinema falado conta histórias com a voz dos personagens e não somente na onisciência do narrador. A palavra constitui a organicidade da cena, o caos da cidade, no cinema, toma feição de sequência e duração.

A cena vista é, de alguma forma, vida revista, revida e revivida. Ela não se prende à tela, salta do quadro e invade as retinas. Gomes (2013) entende que o regime de visibilidade compõe as múltiplas experiências de observação, o nosso olhar é orientado pelos discursos, que, por sua vez, trabalham para situar os sujeitos no mundo. Os caminhos para compreender uma cena perpassam pelos níveis da descrição, tensão e chega aos valores culturais e simbólicos. Um beijo de um casal apaixonado, em Paris, agrada. Um estupro, no cubículo de uma casa ou no beco sombrio, é repugnante e nos traz sensação de asco.

Nesse caminhar do olhar, selecionarei algumas cenas que ainda reverberam em lembranças. Como se fossem fotografias, dedicarei a observação e como a memória ajuda na compreensão do filme. Em síntese poética, eu me escrevo quando escrevo sobre o *Tapete Vermelho*.

Com uma cena ainda turva (Figura 1), os contornos do cenário e do personagem ainda não estão nítidos. Quinzinho sonha acordado no cabo da enxada, descansa o corpo e alegre a imaginação cantarolando uma cantiga velha de Mazzaropi. As roupas desbotadas e puídas mostram que a intempérie erode solos, gentes e tecidos. Cenário e gente misturam-se na tonalidade quase monocromática da cena. A cor da terra está na calça, no cabo da enxada e no chapéu. Capina-se nas pedras, cega-se o corte da enxada. O inhame, produto cultivado pelo personagem, deixa as nódoas na roupa e nas mãos. A labuta tatua o corpo. Quinzinho viaja no devaneio, até o momento em que sua esposa sai da casa gritando pelo filho Neco. A voz aguda dos afazeres retoma consciência ao caipira sonhador.

Figura 1: O olhar, o lamento e a esperança.



Fonte: Tapete vermelho (2006)

O menino Neco não estava no domínio do olhar da mãe Zulmira. Talvez estivesse brincando na sombra de uma mangueira. Os meninos da roça são levados para a labuta ainda franzinos. Os braços finos enrijecem com as enxadinhas, que são adaptadas com cabos menores. O pai coloca uma cunha naquela enxada gasta, portanto mais leve, para que o filho possa aprender a labuta da capina.

A enxada é uma ferramenta que me perseguiu por toda infância. Eu não capinei. Lembro-me que via meu pai ir para roça cedinho, sumia no mato com uma enxada ancorada nos ombros. Sentia uma saudade diária do meu papai. Quando entardecia, esperava na porteira a chegada do papai. Lá estava ele. Vinha um homem cansado, sério e sujo. Corria até ele. Não o abraçava, apenas o acompanhava até a nossa casa. Uma caminhada guardada na proteção do olhar. Cuidava dos passos e olhando para ombros pedia para ser carregado. Jogado nos ombros, via a roça como um gigante. Olhava as paisagens que nos circundavam, tudo era gigante aos olhos do menino. Queria ser como meu pai, sonhava em capinar.

Figura 2: O pouso e a prosa



Figura 3: Os mistérios da noite



Fonte: Tapete Vermelho (2006).

A família viaja, pede pouso na casa de um fazendeiro amigo. Um conhecido de prosa rouca, casado com uma jovem, que recentemente fora mãe. A empregada recebe os chegantes com felicitações e avisa sobre a catira, que ocorreria naquela noite. A noite chega cedo na roça e a janta também. Sentados à mesa (Figuras 02 e 03), há uma atmosférica narrativa do mágico nas palavras da empregada: ela conta a história de um violeiro que havia feito pacto com diabo. A vela ilumina o rosto da empregada (Figura 05), a escuridão invade a casa. As palavras e a luz travam uma guerra contra a sombra. As sombras marcam o rosto do Quinzinho (Figura 04) e deixam seus vestígios na possível tentação que o levará a quase entregar a alma ao diabo. Na roça, o medo de assombração é matéria viva.

Figura 04: A sombra e a luz

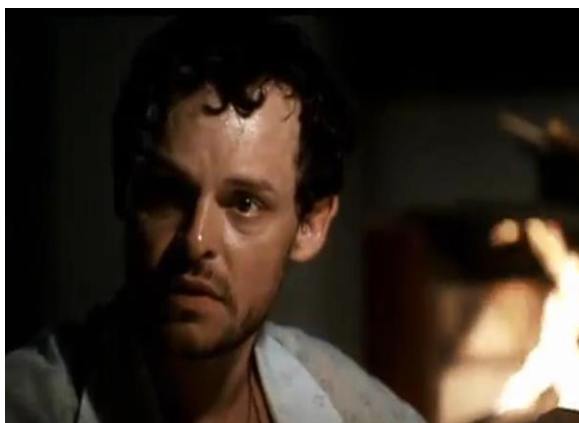


Figura 05: Sombra e noite



Fonte: Tapete Vermelho (2006).

Os vizinhos visitavam-se para prostrar. A chegada da visita é anunciada de longe, vê-se uma luz caminhante. A lanterna é um aviso. Ficamos ansiosos com a surpresa: qual face a

luz do curral revelará? Quem emergirá da escuridão? O visitante chama por palmas. Os residentes respondem acendendo a luz do lado de fora. A luz sai da casa e vai ao quintal, abre a porteira. Um convite para entrar. A lâmpada acesa para as visitas é um tipo de Boa Noite. Mas quando a visita é indesejada, a família desliga as luzes e fica em silêncio.

Fazem os cigarros de palha, cruzam as pernas, bebericam a xícara de café. Ali na noite, naquele oceano de escuridão, as assombrações saem das bocas vestidas com fumaça e dissipam-se na imaginação. Acredita-se. Uma conversa negociada nas histórias de capina e conflitos. A Janta quente cheira. A esposa vem à sala ou ao alpendre e diz que a comida está pronta. O dono da casa chama as visitas para comer. É de bom tom não aceitar no primeiro convite, depois vem o reforço: vamos comer. Quando o dono da casa coloca o prato na mão da visita é quase uma ofensa não aceitar. Há uma ética nessa negociação, a visita serve-se primeiro. No entanto, com o jeito desconfiado coloca-se menos no prato do que a fome pede.

A noite na roça é implacável. Tampa com o breu todas as formas e contornos. Ao entardecer, surge um buraco no tecido do céu e por lá sai a luz do dia, a lua. O tecido celestial possui infinitos furos, as estrelas. Quando criança, gostava de me reбуçar com uma coberta gasta para olhar para as pequenas frestas de luz que atravessavam o céu da minha oca improvisada. Eu via um céu próximo ao toque dos meus dedos. Contava buraquinhos de luz, tampava-os com os dedinhos. Era sob as cobertas que sentia a casa menor, parece que era espremida pela escuridão.

A chegada da energia levou a lâmpada elétrica para o centro dos cômodos. Um fio que descia das ripas do telhado segurando um vidro que encapsulava a claridade. Brincávamos com os interruptores. Então que se faça luz. Olhava admirado aquela luz constante e incandescente. A luz inodora da lâmpada deixou as casas da roça sem o cheiro do querosene das lamparinas. Sentava perto delas para observar a valsa da chama e seu perfume. Como as noites eram cheirosas.

As velas eram ressuscitadas nas noites sem energia, especialmente quando eram chuvosas. As chamas chorosas valsavam frágeis. Apagavam ao intento do sopro dos meninos. Apagadas, o isqueiro dava corda à bailarina quimérica. O sono chegou, buscava a cama, a pequena bailarina perdia seu único espectador. Na manhã, havia se transformado em lágrimas endurecidas.

Nessa fenomenologia das luzes, as lâmpadas brancas dos currais são faróis no oceano da escuridão. São ilhas de resistência ao que tudo transforma e dissolve o visível como extensão da noite. Pingos de esperança. Nas madrugadas, elas evocam o gado. O vaqueiro sobe nas tábuas do curral olhando para o breu e busca as vacas leiteiras no olhar da palavra, chama-as

com evocativos que assemelham aos mugidos. Humano quase mugi. Vaca fala. Essa era uma das histórias que ouvia nas madrugadas tirando leite.

### 3.3 A MODERNIDADE ENGRAVIDA A ROÇA: A LAMPÂDA E A TELEVISÃO

Voltando ao filme, cena segue. A catira (Figura 6), ritmada no sapatear das palmas, é verso cantado na viola. O menino Neco está na sala (Figura 7), seus olhos admiram outra fantasia, o desenho animado brilhante com seus contornos pretos. A luz da televisão apalpa seu rostinho. A segunda imagem é uma captura do menino e desfoca no fundo a cena popular. As figuras tornam-se imagens sem nitidez e distantes do olhar atencioso do espectador da televisão.

Há uma dimensão tridimensional do tempo-espaço na segunda fotografia (Figura 7). A catira à luz do lampião, o abajur elétrico e a televisão com sua luminosidade são três exemplos de claridade que participam do imaginário cultural caipira. A luz do lampião clareia a tradição, que perde seus contornos nítidos e evanesce no fundo desfocado. Distorcidas, perdem o vigor de encantamento aos olhos do menino que está encantado com a televisão e, talvez, serão lembranças vagantes. O aparelho eletrônico é que chama sua atenção. A janela dos sonhos pinta um pássaro que voa (Figura 08), a catira obstinada em se baterem os pés no chão, mas Neco voa nas asas do pássaro verde.

Figura 06: A catira



Figura 07: O olhar e a televisão



Fonte: Tapete vermelho (2006)

Figura 08: A janela e o pássaro



Fonte: Tapete Vermelho (2006)

A partir da década de 1990, ocorreu a eletrificação do campo, que trouxe para a paisagem rural a televisão e a antena parabólica. A rosa metálica guardiã das imagens nítidas. Nossa casa foi uma das primeiras a ter um aparelho de TV, lembro-me bem que os vizinhos agora vinham para assistir ao Jornal Nacional e às novelas. As conversas diminuíram, os prosadores tornavam-se espectadores. Com a popularização da televisão, as visitas diminuíram, todos olhavam o mundo pela sua janela. Os caminhantes da noite se resguardavam em suas casas. Quando se encontravam durante o dia, o assunto era a novela ou as reportagens dos jornais. Os caipiras mais devotos acompanhavam as missas. Os jovens tesos ficavam acordados até as madrugadas, esperavam os filmes eróticos.

No fundo do quintal, após uma sessão fílmica, brincava “entertido” com as imagens que foram apanhadas nos filmes vespertinos. Tive vários amigos imaginários, conversava sozinho e brincava nas sombras de um abacateiro. Terra e imaginação faziam fazendinhas e lutas, pois adorava o filme *Conan: o bárbaro*, a vontade de conversar trazia personagens oriundos do cinema. A pequena televisão me levou para a neve, assistia encantado os filmes natalinos. Os olhos ficavam entre as cenas televisivas e as paisagens da roça. Os sujeitos diaspóricos dissolvem-se, migram por mundos ermos. Os lugares geográficos misturam-se aos locais narrativos.

Entram na casa caipira, juntamente com a televisão, a geladeira, o liquidificador e o ferro de passar roupa. Os forros bordados, que adornavam os móveis, enfeitavam os novos eletrodomésticos. As famílias economizavam as sobras da roça para comprar os eletrodomésticos. Traziam-nos como presentes de Papai Noel. A eletricidade transforma

também as rotinas do trabalho com gado, pois o triturador, máquina de moer cana, agilizava o trabalho nas roças. De longe, ouvia-se o zumbido da máquina que cuspiam ração.

Figura 09: O engarrafamento



Figura 10: A loja e o jeca



Fonte: Tapete Vermelho (2006)

Provavelmente Neco montou o burro Policarpo na roça. Correu até as casas dos vizinhos para levar alguma notícia. Meninos nas roças são carregadores de notícias, dizem que o pai não poderá cumprir determinado compromisso porque a cerca foi arrebitada por umas vacas. Os cavalos passeiam velozes pelos pastos e estradas. Passam nas porteiras sem esperar o sinal ficar verde. A cidade é um labirinto do confinamento e engarrafamento. A família passeia espremida por carros (figura 09), o burro abarrotado de matulas atenta-se ao engarrafamento. A cidade cinematográfica de *Tapete Vermelho* é lenta, pois está engarrafada e causadora, sobretudo, de incômodo.

Quando fazia minhas primeiras excursões a Goiânia, depois de algumas horas naquela babilônia de artificialidade, a cabeça parecia que iria estourar. Meu preguiçoso cérebro, na cidade, tinha que trabalhar acelerado para captar todos os gemidos e transas dos transeuntes. E quando via que estava perdendo a leitura do painel, o pescoço torcia na busca do que passou. Ingênua tentativa, já havia ido o direito de ver. Aquele labirinto sem vento havia roubado o meu traquejo de narrar a cena. Uma certa vez, no camelódromo de Campinas, vi uma moça dar uns tabefes em um rapaz. Essa cena vaga pelas minhas lembranças, ela está presa na indigência da cidade. A matéria-prima da narração é a memória, a repetição febril e acelerada traz o esquecimento. Na cidade, repetir é esquecer. É impossível narrar o que não se entende ou o que se perde na próxima esquina. O olhar, na roça, abraça as formas dos morros.

Retornando à cena do filme, Quinzinho e sua família foram à loja de eletrodomésticos (Figura 10), procuravam o cinema. A cidade e suas quinquilharias espremem os viajantes. A cidade veloz vive engarrafada. O vendedor disse: Você precisa de uma televisão. O caipira não aceitou o convite de consumo e rapidamente foi chamado pelo vendedor de Jeca. “Sou Jeca, sim. Tenho minha rocinha de inhame, não é batata, não. Não sou empregado de ninguém”, a resposta de Quinzinho denota uma birra caipira às piadas que estereotipam a vida na roça.

### 3.4 AS CIDADES E SUAS FACES: A CASA, A RUA, O ARMAZÉM, A IGREJA E A MISÉRIA.

Grandes ou pequenas; calmas ou nervosas; inocentes ou perversas; as cidades são multifacetadas e detêm diversos signos e tensões políticas, econômicas e culturais. Nos mares de rostos de anônimos ou fofoca, que invade a privacidade dos sujeitos, as cidades têm ecos polifônicos. São elos que ligam os lugares nas escalas regionais, nacionais e globais. As conquistas da racionalidade aglutinam-se nas metrópoles e os flagelos do progresso capitalista são escancarados nas suas esquinas mendicantes.

As pequenas cidades, que muitas vezes não existem nos mapas, esperam o chegante com uma gentil placa “Bem-vindo”, soa como um “Boa tarde, pode entrar”. Se estiver procurando alguém, pare no bar e pergunte, oriente-se pelos gestos dos braços e conselhos cartográficos das vozes. Os olhares das ruas espiam as casas, penetram a privacidade das famílias. O ar inocente das pequenas cidades camufla o moralismo machista que reprime os corpos com o olhar julgador.

As pequenas cidades têm suas faces impressas nas casas, e os vãos do habitar espiam as ruas. O mundo, de fora ou de dentro, pode ser precipitado pelas escadas da dor, perdas e das múltiplas violências. O habitar carrega em si a insígnia da ambivalência. Pode se constituir em elo de cura, afeto, amor e proteção, mas também abarca em si o luto, a violência, a exclusão, a produção de angústias e fobias. Pode-se experimentar tanto a sensação de abrigo-proteção, como o de prisão.

A casa-moradia enquanto um sonho, um devir, um campo de luta política, pode representar uma das facetas basilares da dignidade da vida humana, mas também, abarca as contradições das relações interpessoais e sociais. É nesta esfera que podemos ver eclodir, mas não somente, os efeitos da sociedade colonizada como a herança patriarcal.

As grandes cidades emaranham-se em liberdade e violência. O mundo da rua é organizado por variáveis possibilidades de relações nas metrópoles. O trabalho e o

entretenimento são os grandes produtores de subjetividades que entrelaçam o pulsar arterial urbano. Os bares invadem as calçadas, o trabalho invade a noite e miséria invade os semáforos.

A luta diária da metrópole é a rua. A casa, de modo geral, ficou à mercê, perdeu espaço na construção sócio-subjetiva da densidade existencial. A redução das funções da casa traduziu-se e materializou-se nos portentosos interesses do capital imobiliário especulativo. Algumas cidades são velhas, mas a fome insaciável de futuro não as deixa envelhecer, a propaganda anuncia a novidade. “Aqui só passa lançamento”, é com essa frase que o porteiro da sala de cinema barra a entrada à família de Quinzinho. O progresso é força da novidade.

O armazém, o comércio é depósito de memórias, é um oráculo do passado. O armazém opõe-se ao shopping. Apresenta-se, no filme (Figura 11), como ponto de encontro, lugar de parada e busca de orientação. Todas as respostas são obtidas no armazém. As prateleiras dos armazéns possuem lembranças miúdas, secas ou molhadas. São nesses lugares que encontramos o fumo de rolo, corda de bacalhau, botina, querosene e o litro de mel. Esses armazéns, também, conhecidos como vendas, são vistos nas roças. A caderneta anota a dívida do mantimento. Os balcões separam o comerciante e o freguês. O rádio chia músicas antigas, talvez o passado resmungue naquele chiado, e os chegantes apoiam-se com leve inclinação sobre a superfície. Ali contam histórias, pedem informações e tomam as doses de pinga.

Figura 11: O armazém da memória



Fonte: Tapete Vermelho (2006)

A fotografia fílmica (figura 11) apresenta a imagem de uma bicicleta, no fundo um armazém, o burro Policarpo amarrado à direita, mãe e filho sentados nos degraus. Quinzinho acaricia a viola. O logotipo da Coca-Cola está fincado nas paredes descascadas. Os ventos do

progresso castigam as paredes, eles trazem a propaganda do refrigerante. Tome uma Coca gelada. A modernidade, nesse exemplo, germina com a publicidade ao invés da consolidação de um meio técnico. A rua é de chão, os mantimentos estão dentro dos balcões e amarrados no telhado. A placa da Coca-Cola é uma seta, um dedo do progresso que indica o caminho do cinema. A cena avisa que a viagem está na direção do logotipo do refrigerante. Os olhares são lançados para onde a placa indica.

Ainda menino, meu avô me levava para o armazém do Zé Mansinho. Pedia um pedaço de rolo de fumo, cruzava as pernas com elegância permitida pelas calças de linho. Sovava o tabaco na mão e fazia o pito. Nesse intervalo, ele pedia o refrigerante Baré e uma cerveja. Me encantava com a ideia de que talvez estivesse tomando cerveja, afinal o vasilhame do refrigerante era idêntico ao da bebida alcoólica. Naquele momento, ouvia as histórias da cidade. As compras de terras e as vendas de gado. A conversa palmeava os roçados e esperança que naquele ano não tivesse seca. A fome apertava a barriga, o pedaço de geleia de mocotó aliviava o meu desespero por comida.

Um poema evocou, em um dia distraído, as imagens de uma infância que frequentou armazéns. No armazém dos Anos, poema da Valéria Cristina, é um lembrete do tempo que se amontoa nas mercadorias dos velhos armazéns. As lembranças infantis nos levam nesse vagar que caminha por armazéns, ruas de bloquetes e casas pequenas que bocejam nas noites. Silva (2013, p. 26):

**No Armazém dos Anos**

No armazém dos anos

Estão o bater dos sinos

As águas doces

E os cumes de sal

No armazém dos anos

Estão a dadiva do trigo

E os ventos galvanizados

No armazém dos anos

Está o cair das noites infinitas

Vestidas de azul,

Sobre os cabos das pontes suspensas

No armazém dos anos

Está a moldura da janela,  
E nela o pintor da noite  
Tocando seu piano para as estrelas

No armazém dos anos  
Estão as sonatas, as rendas,  
As manhãs meninas  
E os véus da escada

No armazém dos anos  
Estão o outono  
E seu rebanho de folhas secas

No armazém dos anos  
As sereias em serenatas  
Cantam pérolas abstratas

No armazém dos anos  
O mar se move em ondas tristes,  
Invocando o céu das saudades  
De um dia que não foi inventado.

O filme, como já mencionado, tem uma entonação religiosa católica. A cena do padre que luta por justiça quando os integrantes do MST estão presos e a crítica sutil ao protestantismo confirmam que *Tapete Vermelho* é feito sobre o manto do catolicismo. Mas o seu próprio roteiro traqueja com o viajante católico, o romeiro. Quinzinho é romeiro do cinema, mas, angustiado com a perda do filho Neco, busca a cidade de Aparecida do Norte, a Roma mítica, a Roma dos milagres, para pedir o reencontro do filho e promete que voltaria com o menino para entregar sua viola. Quinzinho, enquanto católico, é cumpridor e fazedor de promessas.

Se o armazém é um guardador das querelas materiais do tempo histórico, a igreja alimenta-se do tempo cíclico e das grandezas celestiais. O caipira desce do caminhão (Figura 12), é aguardado por uma construção gigantesca. A igreja, essa mãe celestial que abraça os filhos, dá o aconchego uterino aos fiéis. A Catedral Basílica Santuário Nacional de Nossa Senhora da Conceição Aparecida é apresentada de forma monumental. O solitário fiel olha para grandeza do templo. Admirado, penetra-a com humildade e respeito. Retira o chapéu da cabeça, chora em soluços e pede para encontrar o filho. A santa de Nossa Senhora da Conceição Aparecida, a casa mãe personificada na forma de estatueta, aguardava o filho. Ela havia

intercedido pelo viajante em outros momentos, como no filme *O Auto da Compadecida*, dirigido por Guel Arraes.

Figura 12: O fiel e a igreja



Fonte: Tapete Vermelho (2006)

As igrejas referenciam lugares, criam toponímias sacras. As liturgias derramam os poderes da palavra sobre as paisagens cotidianas. As igrejas são vistas de longe, avisam na paisagem onde estão. Elas chamam seus fiéis nos cânticos e badalos dos sinos. As torres ligam a terra ao céu celestial. Os templos possuem uma força transcendental zelada por suas paredes. As imagens religiosas guardam os templos católicos. As simbologias católicas sacralizam objetos e os símbolos ligam os fiéis ao infinito.

Esses espaços são a face de uma cidade que se ajoelha para as forças metafísicas, são casas da morada da fé. No domingo, homens e mulheres vão à missa, fiéis são filhos que visitam os pais da santíssima Trindade para o alimentar a alma com a hóstia. As paisagens das cidades pequenas demonstram bem essa caminhada. Quando chegam na entrada da igreja, flexionam o joelho numa pequena representação do ajoelhar, olham para a imagem no centro do púlpito e destrancam a porta espiritual com o sinal da cruz no corpo.

Os romeiros são fiéis viajantes, gente que coloca a casa no jirau do carro de boi e caminha. A fé humilde encanta-se com a magnitude das igrejas, nas cidades religiosas. Crescendo os romeiros em seus carros de boi caminharem à cidade de Trindade, Goiás. No final de mês de junho, as famílias saíam em caravanas para festejarem o Divino Pai Eterno.

Os carros de boi choram no canto agudo, puxados por animais castrados e guiados por um fiel, geralmente homem, que caminha na frente dos bois com uma vara de ferrão. Os eixos

de madeira justos mantêm a estabilidade do carro e a carga firme, fazendo assim o carro cantar. Quando a junta de boi é boa, com o som, eles não precisam ser cutucados com vara pelo dono. Desse meio de transporte nasce uma das expressões populares da roça “carro de boi apertado é que canta”. Ou seja, é no aperto que as coisas melhoram ou se tem êxito nas dificuldades.

Todos os caminhos levam ao catolicismo, essa é uma das teses estéticas do filme *Tapete Vermelho*. Sua cidade cinematográfica tem a igreja católica no centro, que providencia a cura e as respostas. A santa concede providências (figura 13), o aconchego da mãe acalma o coração do filho desesperado. O pedido por intercessão vem junto com uma nova promessa. Quinzinho promete voltar e entregar sua viola ao santuário como forma de pagamento da dívida. O destino, a sina e o fatalismo marcam o cristianismo popular.

figura13: O fiel e a santa mãezinha



Fonte: Tapete Vermelho (2006)

No outro lado da cidade fílmica, longe das casas Deus e dos pais, a miséria urbana transforma Neco em vendedor ambulante. As ruas e suas cruezas maquam a face do menino, o rosto e a roupa possuem uma sujeira que se assemelha às manchas de óleo diesel. Ele e o grupo de amigos são assaltados, o ladrão leva seu par de botinas. Nessa cena, a cidade desapropria os resquícios de campo do menino. Sem calçados, torna-se verdadeiro morador da miséria urbana. Seus pés sentem a dureza de um chão asfáltico. A pobreza e o mar de anônimos fazem o menino quase esquecer que era seu aniversário.

A rua é o cenário que abraça as desventuras que marginalizam os habitantes da metrópole. As cenas da roça ambientam casas; as pequenas e médias cidades, armazéns e lojas de eletrodomésticos; a metrópole é o cenário da rua. Meninos e meninas que são os

despossuídos de uma cidadania plena carregam a sujeira da cidade nos seus corpos. O corpo é um documento das múltiplas violências urbanas. O progresso da modernidade tornou-se uma atmosfera tóxica que é inalada pela miséria ambulante, deixando seus resíduos no lixo dos becos e nos moradores das ruas.

Após os pedidos em Aparecida do Norte, Quinzinho chega a São de Paulo de ônibus, perdido, anda pelas esquinas da cidade de poesia concreta. Passa na frente de uma igreja evangélica, entra por fé ou curiosidade, e vê o pastor com uma pregação fervorosa. O terno preto do pastor cria aspectos de um executivo da fé, ou de um vendedor da salvação. Por alguns segundos, o personagem fica hipnotizado, mas logo volta ao estado consciente e recua da pregação. Antes de sair da igreja, ele conversa com a secretária, que o avisa sobre uns rolos de filmes antigos que seriam descartados.

As latas empoeiradas, maquiadas de passado, são obras do Mazzaropi. O ídolo do cinema nacional tornou-se quinquilharia. Filmes que dormiam no silêncio amnésico do presente. Salas de cinema transformadas em igrejas, a arte da ilusão do movimento restituída à metafísica da eterna salvação. Os filmes são colocados no saco de linho e jogados nas costas. Homem, viola e acervo fílmico compuseram uma bela imagem.

A metrópole transforma pai e filho em sujeitos desenraizados e diaspóricos, migrantes na miséria. A caminhada continuava a esmo, as esquinas escuras não refletiam, apenas escondiam o futuro. Desterrados, vagam pela cidade, e na força da coincidência acontece o reencontro. O pai encontra uma sala de cinema, senta-se frente da entrada. Ele espera o fim do filme que o angustia. O vulto de crianças chama sua atenção. “É você, Neco?”; “Pai”. Na cidade de rostos anônimos, pai e filho encontram-se na singularidade da voz. A palavra é uma bússola que nos orienta na cartografia da existência.

A rua também é palco do protesto, greve e grito. Quinzinho acorrenta-se nas colunas das salas de cinema. Esperneia. Evoca a mídia para ser ouvido, uma massa de desconhecidos olha-o. Grita sobre as dificuldades que teve na cidade, critica a comida a quilo e os aspectos mercadológicos da cidade e diz “comemos o pão que o diabo amassou”. Uma típica expressão que denota o sofrimento do fiel. A cidade e seus diabos endurecem pães para seus habitantes.

Diante do tumulto, o proprietário do cinema chega ao local do protesto individual, é solícito aos desejos do caipira, concede que seu cinema tenha sessões do Mazzaropi. Nesse momento, Quinzinho exige que joguem tapete vermelho para ele e sua família. O Brasil caipira visto como um artifício de luxo. A botina pisa sobre o símbolo da indústria cinematográfica norte-americana. A cultura fílmica que se alimenta de lançamentos estrangeiros submeter-se-ia ao cinema nacional e aos conteúdos cinematográficos do passado. Existe uma crítica que

transpõe a relação do Jeca e a cidade, há uma certa denúncia à cultura de consumo cultural que absorve filmes estrangeiros e tem um certo desprezo com cinema nacional.

Há uma metalinguagem no *Tapete Vermelho*, pois é um filme sobre cinema, portanto tem posições claras sobre memória, esquecimento, cidade, campo, rua, casa, igreja evangélica e igreja católica. Ele enaltece o campo, a cultura popular caipira em proporções semelhantes à defesa do cinema nacional.

Sentados, nas poltronas confortáveis, assistem ao fantasmagórico Mazzaropi e a um Brasil que esvanece.

Esse filme é um retrato dos diversos dramas brasileiros e as conflituosas relações entre o sertão e o litoral e como a modernização afetou os *habitus* culturais da roça. Por mais que o roteiro defenda a originalidade da cultura caipira, as cenas traem os produtores, a paisagem da roça, depois de uma viagem na cidade, não será a mesma, pois a antena parabólica e a televisão juntar-se-ão aos contornos bucólicos do campo. Neco busca o pai na roça para narrar as imagens vistas no aparelho doméstico. Algo mudou. A modernidade penetrou o rancho fundo paulista e as taperas da minha região, o Sertãozinho.

## CONCLUSÃO

Como é difícil concluir. Talvez seja o momento mais doloroso do texto. É meio triste colocar um ponto final, tirar o figurino do personagem que se usa no período de pesquisa: o pesquisador. Aqui somos atores de nós mesmos. Quais seriam os caminhos para esse momento? Deveria descrever sobre a importância da pesquisa, sua seriedade epistemológica e, sobretudo, sua solidez teórica? Melhor, posso escrever como a geografia e a arte estão próximas e que existem diversas possibilidades para os estudos fílmicos, no prisma geográfico? Gostando ou odiando a pesquisa, estamos nela e ela em nós. Não lidamos bem com as despedidas. Palavras e cenas escapam das narrações, haverá a ausência no que se torna palavra presente. De toda forma, faltaria algo, alguma coisa cujo nome não sei. Todo o texto possui uma infinidade de interdições, pontos não usados, parágrafos retirados, lembranças evitadas. Frases e escritor unem-se em misteriosos segredos.

A pesquisa possui uma cartografia escondida no seu subsolo: canais, atalhos, porções de memórias, fantasmas e angústias. Alguns momentos são de euforia gritante; outros, de silêncio observador. Essas intersecções não estão aparentes no texto, o pesquisador encena sobre si, esconde-se quando diz quem é. O palimpsesto da linguagem é um negativo em que as imagens da escrita não estão reveladas. Toda palavra é ato revolucionário de escolha. O texto é uma revolução que se insinua no pensamento e torna-se rio nos dedos. Rios e textos possuem histórias que vagam nas águas, margens e deságuam no infinito oceano que é o outro: o leitor.

O pesquisador-observador é um dos personagens desse trabalho. Existe uma defesa do olhar que invade e, ao mesmo tempo, é invadido pelo mundo. As dobras do corpo não possuem distância alguma com as dobras do mundo. Tomei o olhar como um caminho para o fazer geográfico. O geógrafo é um observador atento; um espectador do mundo. Dotar de linguagem o que se vê é um tatear da consciência. Na plástica sujeito-mundo, o pesquisador carrega os fardos da sua existência no seu observar.

Ciência e arte não são neutras, seus olhares são orientados por discursos, movimentos filosóficos e estéticos. A interpretação, a edição, a descrição são posições situadas no tempo e no espaço. Nessa guisa, movimentos filosóficos como racionalismo, o romantismo e o realismo estiveram presentes nas leituras que os geógrafos viajantes fizeram dos quadros de natureza ou dos quadros regionais. Há uma presença marcante do pictórico nas produções geográficas clássicas. Essas influências tangenciam o cinema como uma frutífera perspectiva de pesquisa geográfica.

As artes envolveram-se em diferentes momentos e formas com a viagem epistemológica da geografia. A literatura, a pintura e o cinema estão inerentes à consolidação de uma ciência que desejou conhecer o mundo nas expedições científicas. A observação, a escrita literária e o carinho pela imagem estiveram no texto como uma forma de homenagear os geógrafos viajantes. A arte e a afecção do olhar, a paisagem transformada em imagem e a exploração de experiência sensível foram caminhos que se abriram ao longo da pesquisa. O texto tem fome e, muitas vezes, o leva a lugares não planejados, é, por si só, uma viagem.

Dedilhar sobre emoções, percepções e sensibilidades possibilita que os estudos sobre o Ser tenham uma presença profícua nas pesquisas geográficas. A arte tem marcas cartográficas ímpares para navegarmos na existência humana. Corpo e alma são trilhas que dizem muito sobre a construção da nossa subjetividade. As imagens que nos constituem são feitas de vozes, afagos, dores e traumas. As paisagens do mundo vagam em nós, foram fotografadas pelas nossas retinas, movimentam-se por mãos, língua e olfato. Têm a plástica do nítido e o turvo. O ser é o amontoado e dissolução das experiências, gente e mundo carnalizam.

A arte exterioriza essa indelével carnalidade, entre as dobras do corpo e as do mundo, que está situada no tempo. Nesse contexto, o cinema foi uma arte inicialmente produzida pela metrópole industrializada, que invadiu imaginação e transformou a capacidade humana de narrar histórias. As salas de cinema amalgamam sono e sonho. Antropomorfizamos as imagens fílmicas com nossa alma, depositamos no filme um pouco de nós, os cenários carregam os vestígios e as pegadas dos seus espectadores. Invadimos o filme permanecendo em nós.

O cinema modifica lugares geográficos em locais narrativos, concebe sentido de continuidade entre grandes distâncias geográficas. Se a literatura tem a dificuldade de transformar narrativas em imagens, a história do cinema é movida para dar sentido narrativo às imagens. A ficção cinemática produz uma realidade editada. Espectador, diretor e tela constituem a tríade fílmica, as cenas são, antes de tudo, uma escolha do diretor. Editadas, levam também as almas dos seus produtores. A imaginação inventiva está nos olhos dos espectadores, roteiristas, diretores e cinegrafistas. Que universo belo que vê a boca vermelha e os grandes desertos. A sétima arte é movimento, um tipo de permanente viagem. Nessa viagem, não se volta ao ponto inicial, ela não começa e nem termina: dura.

Na viagem fílmica do *Tapete Vermelho*, a roça e a cidade foram lugares adjetivados com signos de doméstico e estranheza. Distanciar-se de casa-roça e perder-se nos emaranhados da cidade são as marcas da viagem do *Tapete Vermelho*. Há no roteiro uma narrativa sobre a modernidade e o coroamento das metrópoles. As vozes sensuais das cidades que evocam sujeitos de vários cantos do Brasil. O filme é uma metáfora da modernização ocorrente no

território brasileiro. Um projeto que se constitui na ausência da cidadania visível na violência policial, na consolidação da rede rodoviária e viagem de caminhão e, claro, nos interstícios do catolicismo e o pentecostalismo.

O filme que a família e o espectador assistem é o Brasil, uma roteirização de tensões sociais e discursos sobre os poderes sedutores da cidade. Existe uma nostalgia ao campo, a ideia idílica de uma roça feliz e consubstanciada na mesa farta e nos laços de confiança. Há um reforço à tradição e à identidade e uma certa rejeição ao novo. Por que não assistir um filme de lançamento? A promessa feita ao pai simboliza a palavra que está em dívida com o passado. A tradição e a novidade manifestam as tensões estéticas das cenas.

São Paulo é a cidade cinematográfica desejada em que as estradas de chão e asfalto são caminhos que levam até ela. As placas e o diabo indicam quais serão as encruzilhadas para a família chegar à urbe mística. Os olhares dos personagens perdem-se na metrópole, as grandes cidades são labirintos cheios de esquinas. Nelas, a sensação de perder-se é uma vertigem presente até nos seus moradores mais íntimos. Ela desdobra-se na procura religiosa do pai e na mendicância do filho.

Imagine uma aventura da escrita que se debanda no ato de observar um filme. Vi por várias trilhas a história de uma família que queria assistir a um filme do Mazzaropi. Pausei as cenas, vasculhei os cantos, as quinas das portas e das palavras. Tudo é palavra. A cartografia do filme misturou-se com os meus tortos meridianos e paralelos. As cenas agiram como legendas para me ler quando leio o Brasil. Sou um roceiro que se apaixonou pela metrópole. Vi no cinema e nos faróis dos carros os seus olhos desejantes.

As minhas experiências, especialmente infantis, me ajudaram no mapear cartográfico do filme. Viajei por um passado com morros de lembranças, vi no filme *Tapete Vermelho* um pouco das labutas da gente da roça. As histórias de assombração, as folias e as simpatias estão guardadas mim. Gosto de ouvi-las e contá-las. Volto para roça com vontade de ouvir essas vozes. A condição de sujeito dissolvido foi evidente na construção da pesquisa. Misturei-me ao enredo e sujei-me de cenário. Escrever sobre o esse filme é aventura de projeção e identificação. Ele não estava apenas na tela, mas sobretudo em mim. Agia sobre minhas emoções, tocava em locais recônditos encrustados na alma. Vi o lenço da minha mãe na cabeça da Zulmira e ouvi os deboches, que sofri na escola por ser da roça, nas interdições de Quinzinho.

Quando colho imagens e capturo cheiros das cenas, existe um dialogismo de diversos sujeitos que ecoam na minha escrita. Tomei consciência do mundo, domei as primeiras palavras e dotei de linguagem as paisagens morando na roça. O filme *Tapete Vermelho* remexeu em terras tão bem assentadas em mim. Fui arado por imagens. Acredito que todo o texto possui a

infância criativa, as técnicas acadêmicas, os traumas e as memórias reviradas. Visitei minha infância de mãos dadas com Quinzinho. Talvez eu seja o Neco assistindo seu pai ainda jovem, ou filho despendido da roça porque apaixonou-se pela cidade. Voltei à infância onírica para dizer aos meus personagens – papai e mamãe – que ainda possuo cheiro de curral. Não pude, há uma fumaça urbana nas minhas palavras. A grande viagem da escrita é o próprio ser.

A última cena é praticamente idêntica à primeira. A câmera sobrevoa o rancho fundo, mas, agora, há uma parabólica compondo o cenário. Essa é a resposta dessa grande viagem, não se retorna como se partiu. Toda viagem é uma transformação, nem a roça e os seus sujeitos serão os mesmos. Uma nova janela foi aberta no casebre para olhar o mundo e os feitos dos pássaros e diabos. O cinema foi a resposta ao passado, a televisão é a publicidade do presente. A roça espia a cidade pela televisão e a cidade encanta os roceiros com sua magia.

Fim. The End.

## REFERÊNCIAS

AITKEN, Stuart C. e ZONN, Leo E. Re-apresentando o lugar pastiche. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (Orgs). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.15-58.

AMORIM, Oswaldo Bueno. **A pluralidade da Geografia e as abordagens humanistas/culturais**. Caderno de geografia. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Geografia – Tratamento da Informação Espacial. Disponível em: <<http://www.neer.com.br/anais/NEER-1/mesas/oswaldo-mesa.pdf>>. 2015. Acesso em: 26 out. 2020.

AZEVEDO, Ana Francisca de. Geografia e Cinema. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (Orgs). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.95-128.

-----, Geografia e Cinema. In: Azevedo, Ana Francisca; Sarmiento, João; Pimenta, José Ramiro (Orgs). **Ensaio de Geografia Cultural**. Porto: Editora Figueirinhas, 2006. p.59-79.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora UBU, 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 8ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. 1ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória: ensaio da relação do corpo com o espírito**. Tradução Paulo Neves. 4ª edição. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução Ana Maria L. Ioriatti e Carlos Felipe Moisés. 2ª edição. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

BESSE, Jean-Marc. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Tradução Annie Cambe. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014a.

-----, **Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. Tradução Vladimir Bartalini. São Paulo: Perspectiva, 2014b.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do Olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 65-89.

-----, **O ser e tempo da poesia**. 8ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

CALVINO, Ítalo. **As cidades invisíveis**. Tradução Diogo Mainardi. 18ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

-----. **Se um viajante na noite de inverno.** Tradução Nilson Moulin. 4ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

-----. **O mundo escrito e mundo não-escrito:** artigos, conferências e entrevistas. Tradução Mauricio Santana Dias. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CANDIDO, Antonio. **Parceiros do Rio Bonito:** estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. 10ª edição. São Paulo: Editora 34, 2003.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica:** ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. Tradução Cecília Prada. 2ª edição. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CAMUS, Albert. O Mito de Sísifo. 9ª edição. Rio de Janeiro: Editora Best Bolso, 2017.

CHAVEIRO, Eguimar Felício. Dizibilidades Literárias: a dramaticidade da existência nos espaços contemporâneos. Revista Geograficidade, V. 5. N1 – Niterói-RJ, 2015.

-----. Símbolos das paisagens do cerrado goiano. In: Almeida, Maria Geralda. Tantos Cerrados: múltiplas abordagens sobre a biogeodiversidade e singularidade cultural. Goiânia: Editora Vieira: 2005. p.47-72.

COSTA, Maria Helena B. V. Geografia Cultural e Cinema: práticas, teorias e métodos. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (Orgs). **Geografia:** Temas sobre cultura e espaço. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.43-78.

DARDEL, Eric. **O Homem e Terra:** natureza da realidade geográfica. Tradução Werter Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1-** imagem e movimento. Tradução Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

FILHO, Antonio Carlos Queiroz. **Geografias de Cinema:** a espacialidade Dentro e Fora do Filme. In: Estudos Geográficos, Rio Claro, 5(2): 73-91, 2007.

GOMES, Paulo César da Costa. **O lugar do olhar:** elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

GUATTARI, Félix. **CAOSMOSE:** um novo paradigma estético. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

-----. **Quadros Geográficos:** uma forma de ver, uma forma de pensar. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos.** Coleção Os Pensadores. Trad. Enildo Stein. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996.

HOPKINS, Jeff. Um mapeamento de lugares cinemáticos; ícones, ideologia e o poder da representação enganosa. In: Corrêa, Roberto Lobato; Rosendahl, Zeny (Orgs). **Cinema, música e espaço.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. p.59-95.

HUMBOLDT, Alexander von. **Cosmos**: Ensayo de una descripción física del mundo. Tomos I. Madrid (1851 – 1852). Córdoba, 2005.

-----. **Sketch of a Physical Description of the Universe**. Vol.II. Traduzido por Edward Lieut.-Col. Sabine. London: Longman, Brown, Green and Longmans, 1984.

JUNIOR, Wenceslao Machado de Oliveira. **Chuva de cinema**: natureza e cultura urbanas. 1999. Tese. (Doutorado em Educação) Laboratório de Estudos Audiovisuais – OLHO da Faculdade de educação da Universidade Estadual de Campinas.

-----. Lugares Geográficos e(m) Locais Narrativos: Um modo de se aproximar das Geografia de Cinema. In: Marandola, Eduardo; Holzer, Werter; Oliveira, Ligia de (Orgs). **Qual espaço do lugar?:** Geografia, Epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014. p.119-154.

KASTRUP, Virgínia. Funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: Passos, Eduardo; Kastrup, Virgínia; Escóssia, Liliana da (Orgs). **Pistas do método da Cartografia**: pesquisa-intervenção e produção da subjetividade. Porto Alegre, Editora Sulina, 2020.p.32-45.

MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples**: cotidiano e história na modernidade anômala. 3ª edição. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço**: uma nova política da espacialidade. 2ª edição Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O Cinema e a nova psicologia. In: Xavier, Ismail (Org). **A Experiência do Cinema**: antologia. 1ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p.87 – 101.

MORIN, Edgar. A alma no cinema. In: Xavier, Ismail (Org). **A experiência do cinema**: antologia. 1ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p.119 – 145.

MUNSTERBERG, Hugo. A atenção. In: Xavier, Ismail (Org). **A Experiência do Cinema**. 1ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2018. p.25 – 33.

PAZ, Octavio. **El Arco Y La Lira**: El Poema. La Revelación Poética. Poesia e Historia. Mexico: Fondo Del Cultura, 1956.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. 3ª edição. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

SAITO, Bruno Yutaka. **"Tapete Vermelho" celebra Mazzaropi**. Coluna cinema-crítica: In: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/acontece/ac1804200603.htm>

SARTRE, Jean-Paul. **A Imaginação**. Porto Alegre: LePM, 2009.

-----. **Esboço para uma teoria das emoções**. Porto Alegre: LePM, 2007.

SANATAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. 9ª reimpressão. São Paulo: Iluminuras, 2015.

SILVA, Valéria Cristina. **Em asas de borboletas... em bolhas de sabão**. São Paulo: Paulinas, 2013.

TAPETE VERMELHO. Direção: Luiz Alberto Pereira. Produção: Ivan Teixeira; Vicente Miceli. São Paulo, Pandora Filmes, 2006. DVD.

TUAN, Yi-Fu. **Paisagens do medo**. Tradução Livia de Oliveira. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

WULF, Andrea. **A invenção da natureza**: as aventuras de Alexander Von Humboldt. Tradução Renato Marques. 2ª edição São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2019.