

**F o r a - d**

**e - c a m p o**



Lomas Range.  
the highest 2963.

Sept. 1881.

# **Paisagens sonhadas: imaginação geográfica e deriva melancólica em *Jauja***

ANGELA PRYTHON

Professora do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutora pela Universidade de Nottingham, Reino Unido.

**Resumo:** A fabulação cartográfica e topológica está na base do discurso fundante da América. *Jauja* (2014), de Lisandro Alonso, é um herdeiro dessa tradição, é um produto dessas narrativas e forma parte da promessa das “terras do nunca” da história. Ao comparar *Jauja* com a obra anterior de Alonso, vamos observar como as texturas do filme compõem espectros de uma topologia colonial, inspirada por outras tradições pictóricas, pela literatura de viagens e, principalmente pelo *western*. *Jauja* é simultaneamente uma ruptura com os seus quatro filmes precedentes e uma continuidade de sua elaboração sobre a solidão e a deriva melancólica em paisagens vastas.

**Palavras-chave:** Paisagem. Deriva. Imaginação geográfica.

**Abstract:** The cartographic and topological fable is a founding element of the idea of America. *Jauja* (2014), by Lisandro Alonso, is an heir to this tradition, a product of these narratives and forms part of the promise of the neverlands of history. By comparing *Jauja* to the previous works by Alonso, we will observe how the textures of the film compose spectres of a colonial topology, inspired by other pictorial traditions (painting, cartography), by travel literature and, mainly, by the Western genre. *Jauja* proves to be both a radical departure from his other four previous feature films and a sort of continuity of his elaboration on solitude and melancholy drift in vast landscapes.

**Keywords:** Landscape. Drift. Geographical imagination.

**Résumé:** L'affabulation cartographique et topologique est à la base du discours fondateur de l'Amérique. *Jauja* (2014), de Lisandro Alonso, est un héritier de cette tradition. C'est un produit de ces narratives et fait partie de la promesse des “terres du jamais” de l'histoire. En comparant *Jauja* avec l'œuvre antérieure d'Alonso, on observera que les textures du film composent le spectre d'une topologie inspirée par d'autres traditions picturales, par la littérature de voyages et, principalement par le western. *Jauja* représente simultanément une rupture avec ses quatre films précédents et une sorte de continuité de son élaboration sur la solitude et la dérive mélancolique dans de vastes paysages.

**Mots-clés:** Paysage. Dérive. Imagination géographique.

*Tú, sin embargo, has errado de ciudad en ciudad, bajo la  
sola fe de tu sueño.*

*Jorge Luis Borges*

*Il n'y a plus que la Patagonie, la Patagonie, qui  
convienne à mon immense tristesse...*

*Blaise Cendrars*

Jauja é o nome de uma província e sua capital no centro do Peru, numa região de minas e vales abundantes, lugar que na época dos incas se chamava Hatun Xauxa. Jauja também aludia a uma terra imaginária, o país de Jauja, que correspondia e evocava o país de Cocanha dos relatos medievais europeus nos países de língua espanhola. Aquele lugar mítico de abundância onde não é preciso trabalhar para sobreviver. Aparece também na tradição popular flamenga e foi representado por Pieter Brueghel no quadro *Luilekkerland* (1567) (fig.1), que apresenta três personagens de classes sociais distintas vencidos pela obesidade, pela embriaguez, pelo ócio e pela gula que reinam nesse país de constante saciedade, nesse universo de fartura e indolência.



Figura 1: *Luilekkerland* de Brueghel (1567)

Essas imagens de lugares míticos permeiam a história mundial, sobretudo se pensarmos na constituição dos espaços coloniais, da expansão da Europa. Assim, a fabulação cartográfica e topológica constitui um elemento fundante do discurso sobre a

América, e mais especialmente sobre a América Latina, através dos seus navegantes e cronistas. Jardins, ilhas, montanhas mágicas, eldorados de promessas e reservas de imaginação.

Nessa moldura, a Patagônia é um lugar propício para a disseminação de informes contraditórios e de sonhos, um destino ideal para viajantes inquietos, para exploradores e expedições científicas (mas que também engendram mitologias e assombros), enfim, para praticantes das “imaginações geográficas”. A Patagônia como evocação do fim do mundo, produto do “mal estar metafísico” provocado pela descoberta do Novo Mundo pelos europeus (GREGORY, 1994: 30). Território que remonta às nossas curiosidades infantis, como o pedaço de “brontossauro” do tio de Bruce Chatwin (1988) – que o levou a empreender sua viagem pela região em 1976 e se tornar escritor com *Na Patagônia*. Viagem que o levou a afirmar: “A realidade sempre foi mais fantástica que o fantástico” (1996: 9. Trad. nossa).<sup>1</sup> A Patagônia igualmente como uma fonte meio obscura ou inusitada de fascínio por ser muito remota ou pouco espetacular:

1. “the real was always more fantastic than the fantastical” (CHATWIN, 1996: 9).

O deserto da Patagônia não é feito de areia ou pedregulhos, mas de moitas rasteiras com folhas cinzas, que exalam um cheiro amargo quando esmagadas. Ao contrário dos desertos da Arábia, não acarretou nenhum excesso dramático do espírito. (CHATWIN, 1988: 24)

Ou a Patagônia como conjuro do embate constante entre realidade e capricho:

Era uma espécie de jogo que consistia em contrastar o que ia lendo com o que eu pensava sobre o Sul. Em muitos pontos coincidíamos: na Patagônia como terra intimidatória, isolada, povoada por monstros e, contudo, irresistível. (CRISTOFF, 2005: 10. Trad. nossa)<sup>2</sup>

2. “Era una especie de juego que consistía en contrastar lo que iba leyendo con lo que yo pensaba acerca del Sur. En muchos puntos coincidíamos: en la Patagonia como tierra intimidatoria, aislada, poblada por monstruos y, sin embargo, irresistible” (CRISTOFF, 2005: 10).

*Jauja* (2014), do diretor argentino Lisandro Alonso, é também um produto dessas narrativas patagônicas (mesmo que indireta e veladamente) e parte da promessa de abundância e felicidade do país de Cocanha ou de qualquer uma dessas terras do nunca (Utopia, Atlântida, Ofir ou Césares, entre muitas outras),

como é possível depreender desde o *title card* que abre o filme. O mesmo *title card*, contudo, já revela os perigos da tal promessa: “a única coisa que se sabe com certeza é que todos aqueles que tentaram encontrar esse paraíso terrestre se perderam no caminho”. O filme, mais do que elaborar sobre as características desse lugar imaginário ou sobre as ambições de plenitude que levaram os personagens a procurá-lo, apresenta o percurso por Jauja como um labirinto de sonhos que se bifurcam.

### **Espíritos no mundo material**

Alonso dirigiu quatro longas metragens antes de *Jauja* e é possível estabelecer vários paralelos e muitas distinções entre esses filmes e este último, feito após um intervalo de sete anos. *La libertad*, seu primeiro longa, lançado em 2001, pode ser considerado uma espécie de marco inicial (e radical) do que se convencionou chamar de “minimalismo expressivo” no cinema argentino do século XXI (AGUILAR, 2006; PRYSTHON, 2012). O filme tem pouco mais de uma hora e nele Alonso filma Misael Saavedra, um lenhador da província de La Pampa no seu cotidiano: Misael come algo parecido a um tatu, corta lenha, defeca, lava as mãos, caminha pelo bosque, leva a madeira para vender, vai numa venda, várias dessas atividades se repetem ao longo do filme, para voltar a comer algo parecido com um tatu no seu final. Quase não há diálogos e os que estão ali servem para pontuar o mínimo contato que Misael tem com outros seres humanos (alguém no telefone, os donos da venda, os compradores da madeira). O que mais surpreendeu e admirou os críticos e estudiosos foi justamente a ausência de uma intencionalidade etnográfica ou de um engajamento documental que justificasse a também ausência de um *plot*. Aguilar chamou essa estrutura lacunar de “poética da indeterminação” (2006: 68), emblematicamente sintetizada pelo título do filme, que provoca e desestabiliza a simplicidade absoluta do que é visto.

A indeterminação de *La libertad* anula quaisquer paralelos com os documentários mais tradicionais, nos quais é quase imperativo apagar as ambiguidades, delinear as datas e demarcar os territórios. Apenas nesse último quesito o filme de estreia de Alonso tem alguma consistência. Está razoavelmente claro que se trata de La Pampa, e está evidente também que o diretor, além de



seguir de modo visceral o seu personagem, está empenhado em apresentar a paisagem como um enquadramento que organiza e modela suas formas de compreender, processar e sentir o espaço – ainda que não seja no sentido cartográfico. Pois, se as paisagens fílmicas, mesmo naqueles filmes mais marcados por um projeto narrativo, terminam por vezes a ocupar uma centralidade inesperada, em *La libertad*, como aponta Kracauer com relação às “pequenas unidades” de existência material contingente (rostos, espaços, detalhes) capturadas pela imagem fílmica, tais unidades – em particular as sendas nas quais se embrenha Misael – “abrem uma dimensão muito mais ampla do que aquela dos enredos que elas sustentam” (KRACAUER, 1997: 303).

Alonso instituiu em *La libertad* um estilo de mostrar através de pequenos movimentos e ações de um personagem solitário suas maneiras de estar no mundo, de interagir com a paisagem, sem objetificar, sem folclorizar nem o sujeito, nem os espaços. Em *Los muertos* (2004) deu continuidade a esse estilo, acompanhando as andanças de Argentino Vargas. Assim como aconteceu com Misael no primeiro filme, os gestos e atos mais prosaicos do personagem e o seu entorno são acompanhados através de longos planos sequência. Contudo, nesse filme há um argumento ficcional que propõe o personagem (que tem o mesmo nome do ator – que não é profissional, mas não está atuando como ele mesmo – é importante frisar): Alonso afirmou ter se inspirado em Dostoiévski e Horacio Quiroga (BETTENDORF, 2007: 128) para elaborar o roteiro que mostra Argentino saindo da prisão e atravessando as florestas úmidas de Corrientes para reencontrar-se com a sua filha. Esse argumento ficcional, entretanto, não significa que vamos nos deparar com explicações ou ações predeterminadas. O cinema de Alonso não é o da narrativa, mas aquele de uma realidade material muito concreta.

No caso de *Los muertos*, assim como em *La libertad*, mas talvez de maneira mais intensa, o acesso a essa realidade material se dá na conjunção entre o corpo de Argentino e os espaços nos quais ele se desloca. Pois se com Misael a repetição dos seus gestos, do seu trabalho, formava a base da sua estrutura, com Argentino o cerne está nos seus deslocamentos. *Los muertos* é quase um *road movie* (ou um filme de viagem, pois nem sempre são estradas, mas também rios, sendas fechadas). Dizendo

melhor, nos filmes de Alonso há uma enorme economia, nada de superfluidades, nada de excessos, assim esse é um relato bruto de viagem, seco, com poucos cortes, sem música nem sons extradiegéticos.

É portanto a paisagem e o movimento da figura de Argentino nela que vão configurando a realidade material de *Los muertos*. Desde os primórdios do cinema que muitos cineastas buscam deliberadamente adensar o papel da paisagem no filme para além de sua função decorativa ou contextual. Para estes, a paisagem cinematográfica se revelaria como uma instância de crítica do espaço (KEILLER, 2013: 147), ou, mais ainda, como um método de filmar, como um elemento primordial de encenação. Pode-se pensar também nessa identificação com a paisagem como uma sorte de afeto pelos lugares enquadrados pelo filme. Ou seja, a paisagem definida também como elemento de uma geografia emotiva. Ao relacionar o paisagismo do século XVII e seu apreço pelo movimento, pelos passeios e pela imaginação, Giuliana Bruno se refere a uma “visão tátil”:

O movimento que criou a (e)moção fílmica foi em realidade uma “detecção” do espaço. O pitoresco contribuiu com uma visão tátil para este cenário e para o imaginário cartográfico (...). O que foi concretizado pelo pitoresco não foi uma estética da distância, ao contrário, fomos ensinados a sentir através da visão. (BRUNO, 2007: 202. Trad. nossa)<sup>3</sup>

Mas enquanto a visão tátil referida por Bruno se constitui nesse momento numa relação com o pitoresco (e que encontra no cinema clássico sua expressão fílmica mais monumental e no cinema moderno sua encarnação mais crítica, mais subversiva), em Alonso esta parece estar desprovida de emoção no seu sentido mais comum, ou pelo menos é apresentada de modo desafetado e pouco afeita à monumentalização ou ao exotismo. Não é a paisagem derivada de uma missão artística e científica nas colônias, daquelas que buscam registrar um território inédito e mostrá-lo ao mundo, nem o das *vedute* italianas das viagens de Goethe, tampouco a paisagem em crise como colocada por alguns nomes importantes do cinema moderno como Tarkovsky, Antonioni ou Wenders.

3. “The movement that created filmic (e)motion was an actual ‘sensing’ of space. The picturesque contributed a tactile vision to this scenery and to cartographic imagery (...). What was fleshed out in the picturesque was not an aesthetics of distance; one was rather taught to feel through sight” (BRUNO, 2007: 202)..

Talvez esses primeiros filmes de Alonso tenham uma vaga afinidade com as tensões entre figura humana e ambiente colocadas por Werner Herzog, sobretudo nos filmes de ficção que realizou na América do Sul (*Aguirre* [1972], *Fitzcarraldo* [1982] e *Cobra Verde* [1987]), nos quais menos se racionaliza sobre a paisagem do que se é afetado por ela. Só que, à diferença de Herzog, a transformação pela paisagem não se dá de modo dramático. Ela apenas se dá.



Figuras 2 e 3: *La Libertad* e *Los muertos*

A desafetação deliberada (que foi paradoxalmente se constituindo na obra de Alonso como uma afetação) alcançou seu ápice no terceiro longa-metragem de sua carreira, *Fantasma* (2006). Nele, o diretor coloca Misael e Argentino, os dois protagonistas dos filmes anteriores, no Complexo Teatral San Martín, no centro de Buenos Aires. *Fantasma* retira os dois da paisagem, dos seus territórios habituais, do exterior, para inseri-los numa espécie de labirinto de salas escuras, escadarias, banheiros, elevadores e corredores (fig. 4). Quase não há planos externos, a não ser por uma cena no terraço de trás do Complexo e a Avenida Corrientes, que aparece através do vidro da entrada principal, com seus pedestres, automóveis e ônibus. Além de Misael e Argentino, e dos vultos do lado de fora do San Martín e outros que aparecem rapidamente entrando no Complexo, há apenas três outras pessoas creditadas como atores, aparentemente atuando como empregados do cinema.

Ainda que sem as paisagens do mundo natural e sem mostrar interações de qualidade tão bruta quanto os dois filmes anteriores, *Fantasma* expõe o mesmo fascínio pela solidão e pela singularidade do encontro entre o corpo humano e o espaço. Encontro este que funciona como uma coreografia de espíritos na concretude desse edifício no centro da cidade. Nesse filme, é a arquitetura moderna e os espaços vazios do San Martín que vão servindo a composições rigorosas e simples, mas plenas de mistério: vidro, concreto, metal e tinta equivalentes aos troncos de madeira, à terra, à lama, à floresta

e ao rio de *La libertad* e de *Los muertos*. Talvez ao contrário do que se poderia esperar, a materialidade dessas imagens e das inúmeras camadas presentes no trabalho sonoro reforça o caráter etéreo e transcendente de *Fantasma*, à maneira dos *pillow shots* de Ozu ou do despojamento de Pedro Costa.



Figuras 4 e 5: *Fantasma* e *Liverpool*

Alonso dá seguimento aos seus andarilhos taciturnos com Farrel, protagonista de *Liverpool* (2008), que o leva de volta às paisagens, desta vez aos confins gelados da Terra do Fogo. Farrel é marinheiro num navio cargueiro e desembarca em Ushuaia para visitar sua mãe. Se por um lado *Liverpool* constitui um retorno ao imaginário solitário e errante, ao confronto entre corpo e ambiente, por outro aponta para uma maior interação entre o protagonista e os outros personagens e, conseqüentemente, um adensamento narrativo – ainda que possa parecer uma hipérbole falar em narrativa ou *plot* nesse filme. Um indício de que *Liverpool* prenuncia a transição que leva a *Jauja* está numa das sequências finais, na qual finalmente é revelada ao espectador a conexão com o título do filme: em cenas anteriores Farrel havia dado a Analia (a jovem que é presumivelmente sua filha, a quem passara anos sem ver) um pequeno objeto (fig. 5), mais ao final do filme vê-se que esse objeto é um chaveiro com o nome Liverpool moldado em metal, um souvenir de viagem. O chaveiro é uma espécie de conector entre a dimensão sólida da existência de Farrel (sua condição de marinheiro, sua vida de viagens, os lugares por onde foi) e um sinal (ainda que ralo) de algum afeto (um rastro de sensibilidade, um indulto pela ausência de tanto tempo, uma frágil marca de humanidade) num personagem apático e geralmente desagradável.

### O artifício, a encenação e a vida secreta dos objetos

Essa “revelação” (um tipo de estratégia absolutamente ausente nos outros filmes de Alonso) parece-nos agregar uma resposta à encruzilhada na qual o seu cinema (e de outros

diretores do novo cinema argentino, mais notadamente Lucrecia Martel) se encontrava: diante de um suposto esgotamento do minimalismo expressivo trata-se agora de encontrar no detalhe mínimo, no pormenor, algo que invoque e reverbere os mundos interiores na imensidão da paisagem, na concretude do espaço, na abertura dos exteriores. Então, *Liverpool* é simultaneamente uma repetição e um corte. Repete a estrutura da deriva solitária em lugares inóspitos, na mesma medida em que abre caminho para um modelo mais usual de relato (evidentemente isso não significa que se assemelhe aos padrões do cinema *mainstream*, nem mesmo que tenha um ritmo mais “ágil” que as outras obras de Alonso), sugere algumas conexões mais indiretas e associações menos naturais e imediatas que os outros três filmes e povoa mais densamente seus espaços (o que não é muito, considerando-se a vastidão e as condições do cenário escolhido). Por tudo isso é possível ver *Liverpool* como uma obra de transição. Como já foi dito antes, *Jauja* também está composto de continuidades e diferenças em relação à sua obra anterior, podendo indicar uma condição igualmente intermediária, tanto com relação à obra e ao estilo já consolidado do diretor, como com respeito à moldura mais ampla do novo realismo do cinema argentino.

4. “Narra, sí, la historia del coronel Dinesen, quien pierde a su hija Ingeborg mientras pelea contra ‘los cabezas de coco’ en una guerra muy similar a la Conquista del Desierto. A pesar de que en ningún momento se habla del Desierto como la Patagonia, el hecho de que estén cavando trincheras permite pensar algún vínculo posible con la campaña de Roca de 1882, pero la pregunta persiste, ¿es el desierto en la Argentina? Esa primera parte, filmada increíblemente en Lobería, es lo más divergente en cuanto a la filmografía de Alonso: mucho diálogo, parlamentos más cercanos al teatro, una puesta en escena basada en el uso del plano y contraplano defasado” (KRAPP, 2014b).

*Jauja* concerne principalmente à jornada feita pelo capitão dinamarquês Gunnar Dinensen (Viggo Mortensen) por lugares indeterminados, mas que sugerem a Patagônia argentina. Ele está em busca de Ingeborg, sua filha, que fugiu com Corto, um jovem soldado raso do exército argentino.

Narra a história do coronel Dinesen, que perde a filha Ingeborg enquanto luta contra os “cabeças de coco” uma guerra muito similar à Conquista do Deserto. Apesar de que em nenhum momento se fale no deserto como a Patagônia, o fato de que estejam cavando trincheiras nos permite pensar em algum vínculo possível com a campanha de Roca de 1882, embora a pergunta persista: esse deserto é na Argentina? Essa primeira parte, filmada incrivelmente em Lobería, é o que há de mais divergente em relação à filmografia de Alonso: muito diálogo, falas mais próximas ao teatro, uma encenação baseada no uso do plano e do contraplano defasado. (KRAPP, 2014b. Trad. nossa)<sup>4</sup>



Figuras 6, 7 e 8: *Jauja*

Em contraste com os filmes precedentes, *Jauja* apresenta de saída algumas alterações fundamentais na sua natureza extrafílmica, como o fato de ser em parte um filme de época, o que demanda um maior rigor na direção de arte e no figurino (figs. 6 e 7), por exemplo. Há também a inescapável presença de uma estrela hollywoodiana como Mortensen (figs. 7 e 8), além de vários outros atores profissionais, fazendo de *Jauja* seu filme mais “povoado”. Mortensen também participou como compositor, com a música que toca nos créditos finais. A colaboração do escritor argentino Fabián Casas como roteirista também demonstra esse desvio da narrativa mais nua e básica rumo a um enredo mais elaborado, mais literário. A fotografia foi realizada por Timo Salminen, câmera dos filmes de Aki Kaurismäki. Tudo isto contribui para dar uma natureza mais “profissional” ao filme, em comparação com as suas outras obras.

A enumeração desses elementos extradieгéticos, entretanto, não é apenas um desfile de *trivia*. Ela revela uma asseveração com relação ao cinema como artifício, que foi acentuada pela escolha do formato de tela clássica 4:3 – com bordas arredondadas – e cores muito intensas. Se antes Alonso compunha seus filmes pelo despojamento de maneirismos, demonstrando, como já foi dito acima, o paradoxo da afetação do desafeto, com *Jauja* esforça-se por ir à direção contrária, sem – o que é intrigante – fugir totalmente ao seu estilo. Quintín percebe que:

*Jauja* confere um novo significado à obra anterior de Alonso, provando que sua poética não está necessariamente vinculada ao uso de não-atores, performances não-verbais e minimalismo. (...) Sugere também um esforço combinado no qual valores literários, performances profissionais e imagens de alta qualidade se fundem e modificam a abordagem de Alonso. (QUINTÍN, 2014. Trad. nossa)<sup>5</sup>

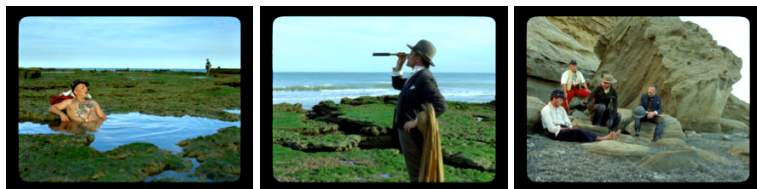
5. “*Jauja* gives new meaning to Alonso’s past work, proving that his poetics isn’t necessarily tied to the use of non-actors, non-verbal performances, and minimalism. (...) it also suggests a combined effort in which literary values, professional performances, and high-quality visuals fuse with and modify Alonso’s approach” (QUINTÍN, 2014).

Ou seja, a primeira impressão ao depararmos com a profusão de elementos novos que *Jauja* traz ao universo alonsiano é a de uma inconsistência estilística ou de uma ruptura radical. O que o crítico sublinha, entretanto, é a capacidade que *Jauja* tem de iluminar a obra prévia de Alonso desdobrando sentidos e revertendo certas expectativas. Talvez uma das chaves mais interessantes para se reavaliar os filmes de Alonso a partir da mirada estabelecida por *Jauja* esteja no conceito de *mise en scène* e em como ele é retorcido com *Jauja* em comparação com os demais. Até *Liverpool*, Alonso parece anular a encenação, confiando no e confirmando o paradigma baziniano de privilegiar o exercício de uma mirada, a escolha de um olhar. Ao aludir às noções barthesianas de “sentido obtuso” e *punctum*, Jacques Aumont percebe que uma anulação da encenação não é tão viável e que mesmo no compromisso do cinema da aparência pela aparência ou do real imediato já está implícito o paradoxo da *mise en présence/mise en scène*:

Vemos aquilo que, desde os textos célebres e inesquecíveis de Barthes, insistiu na capacidade do cinema em produzir, simultaneamente, ponto de vista e revelação, enquadramento (inclusive em termos de noções) e contemplação pura, sentido e recusa do sentido. Desde sempre, ou seja, desde o tempo mítico da sua invenção (cuja profecia foi realizada pelos Lumière), o cinema é um avatar do olhar móvel e indefinidamente variável; a encenação – teatro ou não, pintura ou não – foi o domínio privilegiado da efectivação desse olhar. (...) Fazer um filme não é passear um olhar discriminador pelas aparências; é construir uma rede em cujas malhas possa aparecer algo do real. (AUMONT, 2008: 121)

*Jauja*, pois, só faz realçar através do cálculo evidente o que nas outras películas já estava presente nas franjas, oculto sob a enfática desafetação. O posicionamento e o movimento dos personagens organizados tal qual uma coreografia de gestos mínimos. Pittaluga, o soldado que se masturba furiosamente numa piscina natural entre as pedras (fig. 9). Dinensen mirando o horizonte com sua luneta (fig. 10). O elenco masculino disposto quase como uma pintura francesa do século XIX (fig. 11) ao ouvir o relato de Corto sobre o implacável Zuluaga – personagem que nunca aparece, descrito

como um desertor assassino e bizarro, um cavaleiro travestido no deserto e que assombra o imaginário de Dinensen e dos demais personagens. Todas essas cenas podem ser comparadas com, por exemplo, o balé repetitivo de Misael cortando e transportando a lenha em *La Libertad*, ou a cena da prostituta praticando *fellatio* em Argentino em *Los muertos*, a lenta caminhada de Farrel pela neve em *Liverpool* e, principalmente, os estudados enquadramentos dos “espectros” no Teatro San Martín em *Fantasma*. A artificialidade explícita de *Jauja* encontra no despojamento e na desdramatização (pensados como estilemas igualmente deliberados) dos outros filmes uma inesperada correspondência.



Figuras 9, 10 e 11: *Jauja*

Entretanto, as diferenças entre este último filme e os demais são mais acentuadas que as similaridades e parecidos que *Jauja* não cabe muito confortavelmente no rótulo de minimalismo expressivo do cinema argentino das duas décadas precedentes. Sobretudo pela recorrência de detalhes e a maneira como eles aparecem. A galinha e os pequenos brinquedos ao final de *Los muertos* (fig. 12) – evocativos quiçá de *Stroszek* (1976) de Herzog – e o chaveiro em *Liverpool* (fig. 13) de algum modo prenunciavam esse recurso. Em *Jauja*, os objetos alçam uma maior centralidade, eles são um sinal inequívoco da artificialidade narrativa e pontuam com ênfase o caráter fabular do filme.



Figuras 12 e 13: *Los muertos* e *Liverpool*



Esses detalhes nos recordam o final de *The Old Patagonian Express*, onde Theroux (1979) alude ao paradoxo patagônico, a vastidão da paisagem *versus* a delicadeza dos pequenos brotos de artemísia:

Não havia vozes aqui. Havia isto, o que eu vi; e apesar de que além disso estivessem as montanhas e as geleiras e os albatrozes e os índios, não havia nada aqui para falar sobre, nada que pudesse me atrasar. Apenas o paradoxo patagônico: o vasto espaço, os minúsculos brotos dessa prima da artemísia. (THEROUX, 1979: 404. Trad. nossa)<sup>6</sup>

6. "There were no voices here. There was this, what I saw; and though beyond it were mountains and glaciers and albatrosses and Indians, there was nothing here to speak of, nothing to delay me further. Only the Patagonian paradox: the vast space, the very tiny blossoms of the sagebrush's cousin" (THEROUX, 1979: 404).



Figuras 14, 15 e 16: *Jauja*

Detalhes que, algo remissivos do cinema de Raoul Ruiz, são também marcadores e conectores das três fases distintas do filme. A primeira compreende as sequências na praia (fig. 14) e no acampamento, a fuga de Ingeborg e o início da jornada de Dinensen até a cena da morte de Corto, sendo estruturada como um *western* mais reflexivo. A segunda começa com uma mudança de tom: o *western* dá lugar a uma viagem alegórica, que culmina com o encontro de Dinensen com uma mulher que supostamente seria a versão envelhecida de Ingeborg. Na caverna onde vive a mulher estão resquícios, rastros materiais desse tempo anterior (fig. 15). A parte final mostra um castelo na Dinamarca contemporânea no qual a mesma Ingeborg da primeira parte desperta, toma café da manhã e sai para passear com um cachorro (talvez aquele que ela tanto pediu ao pai no século XIX) nos jardins da propriedade (fig. 16), onde se depara com o mesmo soldadinho de brinquedo que estava largado na praia do início do filme.

### Topologia da inquietude, sonhos heterotópicos

São nomes que durante os séculos coloniais insistem em retornar e se dissipam uma e outra vez nas peculiares interseções de rotas geográficas e projeções imaginárias que

marcam a exploração do território americano. Nomes que trafegam entre a possibilidade e a preterição, e transformam a promessa e o acaso em singulares instrumentos de conquista. (CORDIVIOLA, 2014: 301)

Na abertura deste texto, falávamos das promessas embutida no próprio nome Jauja, nos mitos que envolvem a ideia de terras prometidas, de lugares imaginários e utopias diversas e no imaginário patagônico, que envolve desde os escritores e viajantes já mencionados (Chatwin, Theroux), como outros mais célebres (Darwin, W. H. Hudson). *Jauja* foi parcialmente filmado na Patagônia real, especialmente nas cenas no deserto. Também a Dinamarca do epílogo é indeterminada, o lugar parece saído de um conto de fadas ou livro infantil. Os lugares no filme são plenos de mistério e indeterminação. Então, diferentemente da utopia, a Jauja do filme é um “outro espaço”, uma heterotopia, um lugar que refere e reflete outros lugares, que “tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2009: 418).

Ainda que só haja uma referência direta em um brevíssimo plano (fig. 17) e a Argentina não seja mencionada em nenhum momento, a Patagônia referida e refletida em *Jauja* é composta de diversas fontes históricas, literárias, imagéticas e, evidentemente, cinematográficas. Os uniformes, o acampamento e os homens que cavam trincheiras (fig. 18) e as menções ao alucinado Zuluaga e aos “cabeças de coco” remetem, claro, à época da campanha genocida do general Roca, na Conquista do Deserto (figs. 20 e 21), como já apontou Krapp. Também os indígenas apresentados no filme parecem ter sido inspirados pela iconografia desse mesmo período (figs. 19 e 22).

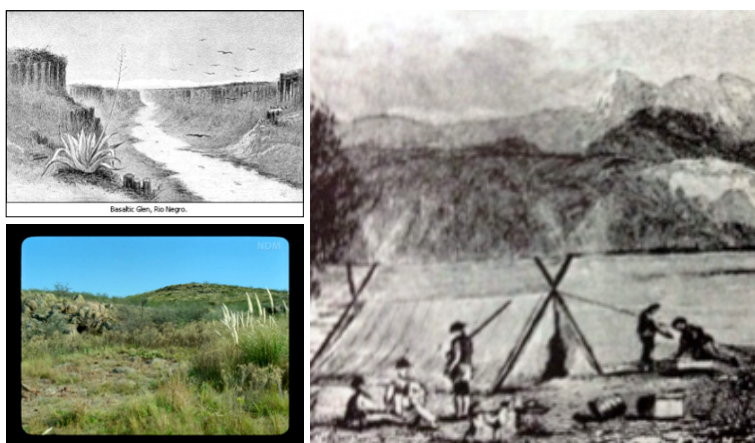


Figuras 17, 18 e 19: *Jauja*



Figuras 20, 21 e 22: Fotografias da Conquista do Deserto (Archivo General de la Nación Argentina)

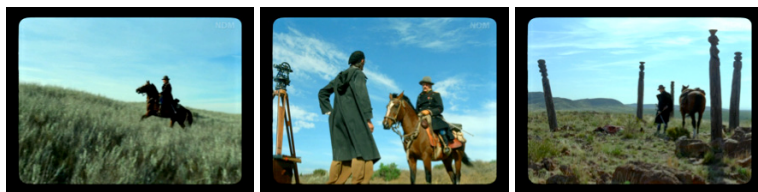
As ilustrações d'A *viagem do Beagle* de Darwin (feitas por Robert Taylor Pritchett) (VAN WYHE, 2002) também parecem de alguma maneira evocadas nas paisagens de *Jauja*, sobretudo pela natureza de *tableaux* de muitas das cenas do filme, especialmente na sua primeira parte. Convém observar a apropriação dessa iconografia, contudo, mais como uma inspiração literária, como uma base para criar o artifício do que propriamente como uma referência histórica. Até porque não estamos diante de um “filme de época” no seu sentido mais convencional.



Figuras 23 e 24: A viagem do Beagle  
 Figura 25: Jauja

A heterotopia de *Jauja* está marcada por uma malha de citações e fontes variadas, que incluem desde a leve homenagem à escritora Isaak Dinensen (Karen Blixen) até guloseimas, referências de canções pop argentinas e os nomes de amigos de infância do roteirista Fabián Casas (os personagens Milkibar, Pittaluga, Zuluaga) (KRAPP, 2014b). Neste outro lugar criado pelo conjunto podem-se também ver refletidas outras imagens patagônicas do cinema argentino: os filmes de Carlos Sorín (especialmente *La Película del Rey* [1986] e *Eversmile, New Jersey* [1989], por suas opções pela excentricidade e inquietude das jornadas dos seus protagonistas); *El Viaje* (1992) de Fernando Solanas, também um *road movie* pouco ortodoxo; e *La Patagonia rebelde* (1974), épico histórico sobre a supressão militar dos movimentos anarquistas e sindicatos da província de Santa Cruz. Ainda que esses filmes sejam muito diferentes entre si, é inegável a presença de imagens muito similares das paisagens (muitas das locações dos vários filmes são as mesmas) e do deslocamento por essa geografia.

Porém, em *Jauja* é muito mais perceptível a enorme influência do *western* norte-americano e de modos clássicos de enquadrar os espaços e a figura humana na paisagem. Várias críticas, inclusive, aludiram ao personagem de Mortensen como uma espécie de atualização de Ethan Edwards, personagem de John Wayne em *The Searchers* (1956) de John Ford (QUINTÍN, 2014; NOUCHI, 2014; JOHNSON, 2014, entre outros), que busca a sobrinha adolescente sequestrada por índios. Além da proximidade narrativa, podemos ver certas apropriações imagéticas arquetípicas do *western* em vários planos do filme, principalmente após o desaparecimento de Ingeborg do acampamento (figs. 26 a 28).



Figuras 26, 27 e 28: *Jauja*

Não foi incomum, aliás, a proliferação do western para além do famoso *Spaghetti*, como o *Sauerkraut western*, o *Ostern*, as paródias, os revisionismos, etc. Mas, como um paralelo visual no mínimo curioso para *Jauja*, temos *Way of a Gaucho*, um clássico hollywoodiano dirigido por Jacques Tourneur em 1952, com locações na Argentina. Embora não tenha sido filmado na Patagônia, há várias sequências parecidas nos dois filmes (figs. 29 a 34). A equivalência de alguns enquadramentos é enorme, mas há muito mais diferenças. De ritmo, de atuações, de tom. Enquanto *Way of a Gaucho* usa a locação como uma moldura aplicada a uma estrutura narrativa idêntica a dos westerns situados nos Estados Unidos, *Jauja* trabalha com várias camadas narrativas diferentes e com identidades visuais distintas para cada uma delas.



Figuras 29, 30 e 31: *Way of a Gaucho*

Figuras 32, 33 e 34: *Jauja*

A adesão de Alonso ao *western* é sempre ambígua, sempre fugidia. Para começar, o uso da janela 4:3 é um indício da torção numa estética que costuma privilegiar formatos *widescreen* como Cinemascope ou VistaVision. A própria estranheza da paisagem também é um componente do desvio. Os planos filmados em La Lobería, na praia, têm uma textura peculiar: musgo e algas muito verdes, leões marinhos e o uniforme vermelho e branco de Pittaluga não se enquadram nas imagens desérticas convencionais do gênero. Mesmo quando Dinensen se dirige ao interior e o filme torna mais evidente a referência ao *western*, ele nunca é reverente. Como, por exemplo, na comparação com John Wayne: ao contrário

do herói americano, Dinensen é um personagem relutante, temeroso. O ato de violência que comete contra Corto tem mais de desespero e piedade que de vingança.



Figuras 35, 36, 37, 38, 39 e 40: *Jauja*

A impressão é que o filme vai esgarçando progressiva e deliberadamente sua estrutura, vai frustrando expectativas, abandonando um tipo de relato e assumindo outro sucessivamente. O que une os blocos é o olhar de estranhamento provocado pelo encontro entre Europa e América. Alonso usa as paisagens em *Jauja* como se elas deixassem de ser referências geográficas e topológicas para se tornarem peças de um universo recriado. Os segmentos da jornada solitária de Dinensen (após a morte de Corto) e de seu encontro com o cachorro (aludindo ao diálogo inicial do filme no qual Ingeborg pede um cachorro que a siga por todo lado) e com a velha da caverna instauram o caráter mais onírico e no qual emerge mais intensamente o impacto da

vastidão americana sobre o viajante europeu. Dinensen, ao seguir o cachorro, chegou a uma heterotopia futura, imaginou a filha e, perplexo, descobriu sua própria morte. É um momento perturbador no que se refere à filmografia de Alonso, pois ao mesmo tempo em que se apresenta como a parte mais parecida a seus outros filmes (pela deriva melancólica, pelo percurso solitário e silencioso), revela-se como a mais singular e cinematográfica na sua obra (a estetização extrema da melancolia, o diálogo mais literário, as reminiscências do Tarkovsky de *Stalker*, do Pasolini medieval de *Pocilga* e do Herzog de *Coração de Cristal*) (figs. 35 a 40).



Figuras 41, 42 e 43: *Jauja*

O último segmento – no qual a moça do século XXI desperta num castelo, passeia com o seu cachorro, (re)encontra e descarta o pequeno soldado de brinquedo – parece indicar que tudo não passava de uma quimera (figs. 41 a 43). Que ela inventou um pai, um deserto, uma história de amor, uma fuga, um futuro. Essa duplicidade onírica se estende à própria forma de construção do filme: um filme mestiço, que reitera réplicas do Velho Mundo, constrói seus *tableaux* móveis a partir de mitos coloniais, embora evitando os clichês exóticos; uma heterotopia patagônica encarnada e performada por europeus, que por sua vez foram especulados por latino-americanos. Mas, em última instância, quem sonhou quem? Como no conto de Borges do qual retirei a primeira epígrafe deste texto (que por sua vez é uma versão de uma das *Mil e uma noites*), os sonhos de um estão contidos no do outro, porém, mais do que isso, servem como uma reiteração da eternidade.

## REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gonzalo. *Otros mundos*. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2006.
- AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2008.
- BETTENDORE, Paulina. Un director sigue a un actor, un espectador sigue a un director. El cine de Lisandro Alonso. In: MOORE, María José; WOLKOWICZ, Paula (Orgs.). *Cines al margen*. Nuevos modos de representación en el cine argentino contemporáneo. Buenos Aires: Librería Ediciones, 2007. p. 123-135.
- BORGES, Jorge Luis. Historia de los dos que sonaron. In: *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1989. p. 338-339.
- BRUNO, Giuliana. *Atlas of Emotion*. Londres: Verso, 2002.
- CHATWIN, Bruce. *Anatomy of Restlessness*. Londres: Picador, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Na Patagônia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- CORDIVIOLA, Alfredo. *Espectros da geografia colonial*. Uma topologia da ocidentalização da América. Recife: Editora da UFPE, 2014.
- CRISTOFF, María Sonia. Breve historia de una lectura patagónica. In: *Relatos de Patagonia*. Buenos Aires: Cántaro, 2005. p. 8-21.
- FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: *Ditos e escritos III*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.
- GREGORY, Derek. *Geographical Imaginations*. Oxford/Cambridge, MA: Blackweel, 1994.
- JOHNSON, Cameron. Jauja. *Letterboxd*, 2014. Disponível em: <<http://letterboxd.com/cameronwjohanson/film/jauja/>>. Acesso em: 11 fev. 2015.
- KEILLER, Patrick. *The view from the train*. Cities & Other landscapes. Londres: Verso, 2013.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: The redemption of physical reality*. Princeton: Princeton University Press, 1997.



- KRAPF, Fernando. El desierto y su semilla. *Página 12*, 16 de novembro de 2014(b). Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/subnotas/10172-2260-2014-11-16.html>>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- \_\_\_\_\_. Paisajes mentales. *Página 12*, 16 de novembro de 2014(a). Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10172-2014-11-16.html>>. Acesso em: 31 jan. 2015.
- NOUCHI, Franck. Viggo Mortensen, sur les traces de John Wayne. *Le Monde*, 19 de maio de 2014. Disponível em: <[http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2014/05/19/jauja-viggo-mortensen-sur-les-traces-de-john-wayne\\_4421097\\_766360.html](http://www.lemonde.fr/festival-de-cannes/article/2014/05/19/jauja-viggo-mortensen-sur-les-traces-de-john-wayne_4421097_766360.html)>. Acesso em: 11 fev. 2015.
- PRYSTHON, Angela. Banalidades, minimalismo e os paradoxos do real em Martín Rejtman. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana (Orgs.). *Políticas dos cinemas latino-americanos*. Palhoça: Unisul, 2012. p. 249-263.
- QUINTÍN. Into the Unknown. *Film Comment*, Setembro/Outubro de 2014. Disponível em: <<http://www.filmcomment.com/article/into-the-unknown>>. Acesso em: 20 jan. 2015.
- THEROUX, Paul. *The Old Patagonian Express*. By train through the Americas. Boston/Nova York: Mariner Books, 1979.
- VAN WYHE, John (org.). *The complete work of Charles Darwin online*. 2002. Disponível em: <<http://darwin-online.org.uk/>>. Acesso em: 10 fev. 2015.



## Normas de Publicação

- 1 - A Devires - Cinema e Humanidades aceita os seguintes tipos de contribuições:
  - 1.1 - Artigos e ensaios inéditos (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.2 - Resenha crítica inédita de um ou mais filmes (até 14.700 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.3 - Entrevistas inéditas (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas).
  - 1.4 - Traduções inéditas de artigos não disponíveis em português (até 31.500 caracteres, incluindo referências bibliográficas e notas), desde que se obtenha a devida autorização para publicação junto aos detentores dos direitos autorais.
- 2 - A pertinência para publicação será avaliada pelos editores, de acordo com a linha editorial da revista, e por pareceristas ad hoc, observando-se o conteúdo e a qualidade dos textos.
  - 2.1 - Os trabalhos avaliados positivamente e considerados adequados à linha editorial da revista serão encaminhados a dois pareceristas que decidirão sobre a aceitação ou recusa, sem conhecimento de sua autoria (blind review). Os nomes dos pareceristas indicados para cada texto serão mantidos em sigilo. A lista completa dos pareceristas consultados será publicada semestralmente.
  - 2.2 - Serão aceitos os originais em português, espanhol, inglês e francês. Entretanto, a publicação de contribuições nestes três últimos idiomas ficará sujeita à possibilidade de tradução.
- 3 - As contribuições devem ser enviadas em versão impressa e em versão eletrônica.
  - 3.1 - A versão impressa deve ser enviada, em 3 (três) vias para o endereço da revista:

Devires - Cinema e Humanidades - Departamento de Comunicação Social - Fafich / UFMG - Av. Antônio Carlos, 6627 - 30161-970 - Belo Horizonte - MG
  - 3.2 - A versão eletrônica deve ser enviada (como arquivo do processador de textos word ou equivalente, em extensão .doc) para [revistadevires@gmail.com](mailto:revistadevires@gmail.com)
- 4 - As contribuições devem trazer as seguintes informações, nesta ordem: título, autor, resumo e palavras-chave em português, corpo do artigo, bibliografia, resumo e palavras-chave em francês, resumo e palavras-chave em inglês e um pequeno currículo do autor (instituição, formação, titulação) assim como um endereço para correspondência e endereço eletrônico.
- 5 - O documento deve ser formatado com a seguinte padronização: margens de 2 cm, fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento de 1,5 cm e título em caixa alta e baixa.
- 6 - O resumo deve conter de 30 a 80 palavras e a lista de palavras-chave deve ter até 5 palavras. Ambos devem possuir duas traduções: uma em francês e outra em inglês.
- 7 - As notas devem vir ao final de cada página, caso não sejam simples referências bibliográficas.
- 8 - As referências bibliográficas das citações devem aparecer no corpo do texto. Ex. (BERGALA, 2003: 66)
- 9 - Quanto às referências de filmes no corpo do texto, é necessário apresentar título do filme, diretor e ano. Ex: *Vocação do poder* (Eduardo Escorel, 2005)
- 10 - O envio dos originais implica a cessão de direitos autorais e de publicação à revista. Esta não se compromete a devolver os originais recebidos.

## **Pareceristas Consultados**

Amaranta César (UFRB)

André Brasil (UFMG)

Anita Leandro (UFRJ)

Beatriz Furtado (UFC)

Benjamim Picado (UFBA)

César Guimarães (UFMG)

Cezar Migliorin (UFF)

Cláudia Mesquita (UFMG)

Consuelo Lins (UFRJ)

Eduardo de Jesus (PUC-MG)

Henri Gervaiseau (USP)

Jair Tadeu (UFSC)

João Luiz Vieira (UFF)

Roberta Veiga (UFMG)

Ruben Caixeta (UFMG)

Stella Senra

