

AMÉRICA e a paisagem como horizonte na televisão¹

Andréa França e Patricia Rebello

Resumo

O artigo analisa a série *América* (direção de João Moreira Salles), feita para a extinta Rede Manchete, em 1989. Muitas são as questões que poderiam ser exploradas diante desse documentário, como: de que modo suas imagens constroem os imaginários nacionais? Tais imagens se apresentam como “retratos do real” ou, eventualmente, explicitam visões subjetivas? O artigo, porém, investiga a dinâmica da noção de paisagem em *América* a partir das próprias questões que as imagens convocam naquele momento. Trata-se de um recém-descoberto repertório de práticas (o vídeo) e olhares em devir, no qual o território americano ressurgue como objeto de aspiração e experiência de privação, ou seja, paisagem.

Palavras-Chave

Documentário. Televisão. Paisagem.

1

Quando se discutem os documentários feitos para a televisão brasileira, sobretudo nas décadas de 1970/80, as análises frequentemente recaem na conjuntura televisiva da época, enfatizando o lugar da mesma como veículo de aprendizagem, lugar que pauta o espaço público porque traz notícias, informação sobre o país e o mundo e, ainda, porque concentra em si um projeto modernizador no âmbito da comunicação e cultura. Em *Brasil Antenado*, exemplar estudo da sociedade brasileira recortado pela produção das telenovelas, Esther Hamburger afirma que, ao contrário do que aconteceu nos Estados Unidos, onde a televisão em pouco tempo transformou-se em parte intrínseca do cotidiano, no Brasil a “ampliação da região geográfica com acesso ao sinal televisivo e o crescimento do número de domicílios com televisão foram lentos” (Hamburger, 2005, 21). Se no EUA, na década de 1960, cerca de 90% das residências contavam com pelo menos um aparelho, no Brasil foi apenas na segunda metade dos anos 1980 que os sinais de TV se tornariam disponíveis na maior parte do território nacional (Idem, 2005).

Andréa França | afranca.pucrio@gmail.com

Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Prof^ª. do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. Pesquisadora do CNPq.

Patricia Rebello | patirebello21@gmail.com

Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Prof^ª. do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ.

Nesse aspecto, o casamento do documentário com a televisão brasileira nos anos 1970 seguiu, frequentemente, a tradição que concebia a produção documental como um empreendimento de educação pública, capaz de enunciar asserções sobre o mundo e o país através de procedimentos expressivos diversos – de confrontação, comparação, interrupção (França, Habert, Pereira, 2011, p. 100). No início daquela década, o projeto *Globo Shell Especial* – que se transformaria, posteriormente, no programa *Globo Repórter* – surge, entre diversos outros motivos já estudados exaustivamente, pelo fato de a televisão ter se colocado como novo mercado de trabalho, pela possibilidade de dar continuidade a um projeto cinematográfico de experimentação estética em um período de censura radical às expressões artísticas, pelo desejo de diretores da TV Globo de aproximar o cinema da televisão, conferindo prestígio a essa última (Sacramento, 2011).

Na década seguinte, o casamento entre o documentário e a TV se configura pelo estímulo de uma cultura de massa que integra tudo, países e territórios distantes, modos de vida e hábitos de consumo, transformando esses elementos em um espetáculo em que somos, ao mesmo tempo, personagens e telespectadores. Dividida entre o lento arrefecer de um regime ditatorial de 20 anos e o desejo de difusão dos imaginários vinculados às identidades nacionais, a produção televisiva da década de 1980 revela, ainda, as tentativas de

mapear um espaço público a ser redescoberto, no qual a dimensão urbana e transitória se destaca. As mudanças histórico-culturais associadas às transformações tecnológicas – sobretudo, o aparecimento do vídeo – apontam, finalmente, para novas formas de pensar a natureza da imagem, como veremos.

De fato, nos programas em série feitos para a extinta Rede Manchete, como *Xingu – A terra mágica dos Índios e Kuarup* (1985, ambos dirigidos por Washington Novaes), *Japão, uma Viagem no Tempo* (1985, dirigido por Walter Moreira Salles), *China, o Império do Centro e América* (1987 e 1989, ambos dirigidos por João Moreira Salles), *Angola* (1988, Rede Bandeirantes, com direção de Roberto Berliner), *Nossa Amazônia* (1985, Rede Bandeirantes, da produtora Spectrum), e ainda *African Pop* (1989, Rede Manchete, com direção de Belizário Franca), há um interesse em explorar e interrogar o que seriam essas terras distantes, seja através do comentário em *off*, dos depoimentos, das imagens de arquivo de origens diversas, investindo em pressupostos sobre esses povos, lugares e formas de vida. Muitas são as questões que poderiam nos mobilizar diante desses programas, como: o que apontam esses documentários no modo como constroem os imaginários nacionais, de grupo, de coletividade? Essas imagens se apresentam como “retratos do real” ou, eventualmente, explicitam visões subjetivas? Quais formas de interação

1 Trabalho apresentado dentro do Congresso da COMPÓS, na UnB em Brasília, no Gt Estudos de cinema, fotografia e audiovisual, em 2015.

entre o realizador, personagens/lugares, situações podemos identificar nessas imagens e sons? Como se dá a relação entre os modos narrativos e as identidades nacionais e culturais?

Nossa proposta, porém, não é analisar como se configuram os procedimentos expressivos e as políticas de representação de modelos culturais/nacionais na série de João Moreira Salles. Interessa-nos pensar *América* como um experimento desse recém-descoberto repertório de práticas e olhares em devir e, ainda, a década de 1980 como um período cujas contribuições para a compreensão do audiovisual brasileiro guardam, certamente, muitas surpresas.

América surge como uma arquitetura ficcional dos EUA levada às últimas consequências, onde a história do lugar cede a vez para a experiência de uma paisagem impessoal, desértica e gigantesca. Vale lembrar, dentro dessa perspectiva, o grande número de catálogos e exposições realizados na década de 1980 e nos anos 1990, em que o tema da paisagem se destaca sobremaneira.² Um interesse que, aliás, não passa despercebido pela historiadora de arte Deborah Bright que, no ensaio “Of Mother Nature and Marlboro Men” (1985), formula a seguinte questão: por que o interesse pela

paisagem ressurgiu tão fortemente na década de 1980, sobretudo nos EUA?

A série, apresentada em cinco episódios, foi realizada por João Moreira Salles em parceria com o filósofo e roteirista Nelson Brissac Peixoto no segundo semestre de 1988. Durante quatro meses, uma equipe de seis pessoas percorreu os Estados Unidos em uma viagem de 20 mil quilômetros,³ registrando lugares onde a hegemonia do homem parece vacilar. O documentário foi feito em vídeo, com fotografia de Walter Carvalho, em um total de 110 horas de material gravado e mais de 60 entrevistas, reduzidas, finalmente, a pouco mais de quatro horas de programa. Junto à exibição de *América* na Rede Manchete, em 1989, a produtora Videofilmes lança também os livros *AMERICA-depoimentos*, com introdução de João Moreira Salles, e *AMERICA-imagens*, com introdução e textos de Nelson Brissac Peixoto sobre grandes fotógrafos (norte-americanos ou não) que se aventuraram pelo território norte-americano, registrando com suas câmeras imagens inesquecíveis, reproduzidas no catálogo, fotografias carregadas de expectativa, de uma natureza sempre a caminho.

O que se destaca ao longo dos cinco episódios de *América* é, sobretudo, a mitologia associada

2 *The European Vision of America 1976*, The National Gallery, Washington, DC, December 7, 1975-February 14. *Edward Weston's California Landscapes*, by James L. Enyeart, Edward Weston, nov, 1984; *Landscape as Photograph*, by Estelle Jussim and Elizabeth Lindquist-Cock, julho de 1987. *The Fauve Landscape: Matisse, Derain, Braque, and Their Circle, 1904-1908 October 4 December 30, 1990*; The Metropolitan Museum of Art, New York, February 1991 and The Royal Academy of Arts, London, September 1991. *Corot in Italy: Open-Air Painting and the Classical Landscape Tradition*, by Peter Galassi, Yale University, 1992.

3 “Viagem vertiginosa pela mitologia da América”. In: *Jornal Estado de São Paulo*, 18/11/1989, Caderno 2, página 14.

ao país. João Salles, na introdução ao livro mencionado, conta o projeto da série, a experiência da viagem em equipe e da gravação:

Tínhamos, em geral, apenas meia hora para gravar os depoimentos, muito pouco quando se tem à frente pessoas tão essenciais quanto as que entrevistamos, mas o suficiente para no fim de quatro meses de trabalho conseguirmos aquilo que queríamos: reunir, num só programa, uma pluralidade de vozes, de ofícios e dicções em torno de um único sonho, o da América, e mostrar que as terras ao norte do rio Grande são mais do que um mero país – são um conjunto de versões ou, em outras palavras, um país de estrangeiros (Salles, p.11)

É a América mítica dos filmes hollywoodianos, da literatura policial, da poesia de renomados escritores, da fotografia moderna de Walker Evans e Robert Frank, que está em jogo na série; e ainda, a emergência da paisagem norte-americana, somente visível por aquele que vem do exterior e “está em desacordo” com o ambiente, em exílio diante de uma “vida comum” (Ishaghpour, 2004, p.152). A paisagem em *América* é essa exterioridade do olhar, aquilo que se pode contemplar, fotografar e filmar, porque se põe à distância, porque se torna o longínquo e, portanto, instância de separação e figura de exclusão. “O que para uns é uma terra a ser cultivada torna-se um efeito de cultura para aquele que vem do exterior” (Idem, p.153). Em *América*, os desertos, as estradas e os subúrbios norte-americanos surgem como objeto de aspiração e, ao mesmo tempo, experiência de privação, de falta; surgem como paisagem porque sua “beleza natural” implica uma reflexão sobre o tempo.

Nesse movimento, os significados culturais das paisagens ganham força ao longo dos episódios, assim como a emergência de um sentimento de nostalgia da imensidão que perpetua construções intelectuais, afetivas, mentais e históricas. Na introdução ao livro *AMERICA-imagens*, Nelson Brissac Peixoto apresenta o projeto na sua relação com a fotografia documental norte-americana:

A história do retrato da América se confunde com a história da fotografia. Itinerário que começa com os retratos que os primeiros emigrados fizeram de Nova Iorque – postais que estabeleceram uma nova maneira de ver o país – e continua com as incursões que os americanos empreenderam pelo interior, pelo subúrbio, fazendo da cor o instrumento para abordar uma realidade ao mesmo tempo tão familiar e tão estranha. A constância de signos nesta paisagem, que garantam sua identidade e leitura, é um dos temas centrais da fotografia nos EUA (Peixoto, p. 14).

No ensaio mencionado anteriormente, a historiadora Deborah Bright lança luz, ainda, sobre uma consideração que nos parece bastante instigante para pensar nosso objeto: por que a arte da fotografia de paisagem permanece tão singularmente identificada ao olhar masculino?

2

As reflexões feitas durante os anos 1980 – e retomadas por inúmeros pensadores contemporâneos que apontam para uma mudança na natureza das imagens em movimento a partir dessa década (Rancière, 2012; Comolli, 2004; Marks, 2002; Mitchell, 2009; Bergala, 2007) – podem ser

úteis para pensar o gesto de construção do olhar em *América* e seus cenários de imensidão como pano de fundo de diferentes histórias. Seja no que se refere à natureza efêmera da função-imagem na televisão (Ishaghpour, 1982), aos processos inerentes à relação com os sistemas em vídeo e, posteriormente, digital (Bellour, 1997, 1999), à percepção das imagens televisivas como parte de um regime político, exercício de poder e campo de enfrentamentos (Comolli, 2004), à sinalização de um “terceiro estado da imagem” (Deleuze, 1992), tais reflexões atentam para a transformação na natureza das imagens quando estas passam a constituir um território de contaminação entre si – imagens do cinema, da televisão, do vídeo, da fotografia, das imagens digitais. Neste cenário, a reivindicação do documentário, ou da televisão, sobre si mesmo, em termos teóricos ou práticos, já não faz mais sentido (Le Péron, 1981; Bertin, 1981; Frapat, 1981).

É precisamente essa situação que solicita uma maior urgência às interrogações que o crítico francês Serge Daney se coloca em meados dos anos 1980 (Lins, Gervaiseau, França, 1999): como se inserir nesse fluxo audiovisual? Como instaurar diferença em meio à homogeneidade das imagens? Como inventar novas maneiras de olhar? Como extrair agenciamentos vigorosos entre estas diferentes mídias e telas?

Esse estado de coisas também foi diagnosticado na mesma época pelo crítico de cinema franco-iraniano Youssef Ishaghpour ao definir a

televisão como o “extra-campo” do cinema, algo que o determinava do interior e do exterior, e o artista como aquele que precisa se tornar um “especialista” da mídia e do seu funcionamento (1982, p. 12). Para Ishaghpour, a criação artística só é possível no interior desse contexto de mistura e contaminação, e não excluída dele. Não há mais como filmar uma certa realidade depurada de outras imagens, de modo que a criação no terreno das imagens em movimento teria, daquele momento em diante, a multiplicidade de imagens que nos cerca e constitui. O desafio do cinema, então, seria pensar-se dentro de uma realidade de “transbordamentos no interior e no exterior de um sistema (...), do quadro e do fora de quadro (...), indistinções feitas de imagem e som: uma prodigiosa cacofonia” (1982, p.300).

3

Os cinco episódios de *América* mostram paisagens planas, desoladas, infinitas, todas elas convertidas em cenas de beira de estrada. A constância do movimento de *travelling* ao longo dos episódios – pelos viadutos, pelas pontes, pelas ruas, pelas estradas – reitera um certo espírito e disposição de encarar o mundo através da janela do carro. Não é à toa que as fotografias e as falas de Robert Frank pontuam a série. Frank, um suíço, que chega aos EUA no início dos anos 1950 e que decide atravessar o país de carro como se fosse um *beatnik* da geração de Jack Kerouac⁴, fotografou a

4 Seu primeiro livro, *The Americans* (1958), publicado na França, tem uma introdução do autor de *On the Road*.

estrada norte-americana como uma lâmina afiada e brilhante, que corta o deserto sombrio e colossal. “A possibilidade de viajar de costa a costa é uma das coisas que faz a América se sentir livre”, afirma em entrevista dentro do primeiro episódio.

Ao longo da série, são recorrentes imagens de cartazes coloridos, postos de gasolina isolados, lanchonetes luminosas e desabitadas, igrejas e shoppings originais. Para além do pertinente paralelo com a paisagem que vende objetos através da publicidade, ou, ainda, de uma arquitetura de símbolos e outdoors dos nostálgicos subúrbios norte-americanos, essas imagens mostram que aquele que cresce em meio a tal vastidão só pode se relacionar de modo especial consigo mesmo e com o mundo, pois nada há para ampará-lo, nenhuma alternativa, nenhuma referência, senão a ideia do homem por si só. O indivíduo anônimo em meio à paisagem e às construções urbanas ou ainda o indivíduo excêntrico que se sente à vontade para assim sê-lo, porque não há comparação ou paralelos possíveis. Há o japonês que abandona sua terra natal e vai para o Texas porque seu sonho era ser caubói; há o cemitério de automóveis cadillacs na antiga Rota 66; ou a cidade de Phoenix, no Arizona, onde, no verão, o calor chega a 50 graus e as casas parecem de boneca, com gramas sintéticas e flores artificiais.

América está “contaminada” pelas poesias de Czeslaw Milosz, William Kennedy, Joseph

Bodsky, James Ellroy, isto é, pela sensação de uma natureza inabordável (a América infinita e complexa), distante, propícia justamente para que a imagem possa emergir como paisagem, ou seja, “na sua alteridade absoluta” (Ishaghpour, 2004: 91); contaminada pelas fotografias de Walker Evans, naquilo que deixam ver da cultura vernacular norte-americana; de Robert Frank, cujas imagens são atraídas pelos incidentes de percurso, a vida em movimento; pela “presença constante da *land* e a imanência do céu” dos filmes de John Ford (Deleuze, 1985, p. 184); pelas pinturas de Edward Hopper, com suas superfícies e fachadas inexpressivas; de David Hockney, cujas telas destacam o moderno design das mansões californianas com suas formas lustrosas e impessoais.

No primeiro episódio da série, chamado “Movimento”, e que foi ao ar no dia 20 de novembro de 1989, o poeta Joseph Brodsky⁵ discorre, em entrevista à equipe, sobre a arte literária como aquela capaz de constituir a condição para o olhar exilado. “A poesia é uma arte nômade. (...); o colono teme o nômade não tanto porque este pode destruir a sua casa, sua vida, mas porque o nômade compromete a sua ideia de horizonte...”. No livro *AMERICA-depoimentos*, constam os depoimentos na íntegra e ainda os entrevistados cujas falas e imagens não entraram na edição final. No livro, portanto, Brodsky desenvolve melhor a ideia de “horizonte

5 Em 1972, ele deixa a União Soviética para exilar-se nos EUA. Em 1987, recebe o prêmio Nobel de Literatura.

comprometido” ao lembrar o lugar da paisagem nas poesias do inglês W.H. Auden após emigrar para os EUA, abandonando sua terra natal, no final da década de 1930. Para Auden, quando um poeta fala da natureza, na Inglaterra, o que tem em mente é a paisagem ao redor da sua fazenda e vizinhança. O poeta sai do interior de sua casa iluminada, repleta de amigos, parentes, e entra na noite, na natureza, enquanto pensa... Ele se aproxima da árvore sob a qual vários reis decretaram suas leis e volta para dentro com a sensação de que nada mudou de fato. A história e a memória estão lá. Na América, para Auden, o poeta sai de sua casa, aproxima-se da árvore e a encara em toda a sua originalidade primitiva. O poeta a vê pela primeira vez, assim como a árvore vê um ser humano pela primeira vez. Trata-se de uma confrontação de iguais. A paisagem norte-americana é, para o poeta, fonte de revelação e de ansiedade. “Na América, diferentemente da Europa, a Natureza é vista como o Outro.”⁶

Se, como coloca Ishaghpour, ver a natureza na sua alteridade absoluta seria condição para a emergência da paisagem e, portanto, a condição para a constituição do olhar exilado, *América* explicita que a noção de paisagem é, igualmente, um artefato histórico à medida que é atravessada por questões tais como: por que ainda desejamos consumir paisagens? Que ideais e ideias as paisagens perpetuam? Deborah Bright introduz o tema da paisagem norte-americana

lembrando que esta não pode ser apreendida apenas em termos geográficos ou estéticos. “O tipo de paisagem a que estou me referindo (...) é aquela que J.B. Jackson chamou de ‘um campo de perpétuo conflito e compromisso entre o que está estabelecido pela autoridade e aquilo que o vernacular insiste em preferir’” (p. 4).

E faz, então, algumas conjecturas a respeito dos motivos que teriam levado à emergência do interesse pela América como paisagem na fotografia dos anos 1980. Primeiramente, por se tratar, segundo ela, de uma cultura em que as classes médias cultivadas conceberiam a paisagem como um tipo de tema saudável, alegre, para além das vicissitudes políticas e ideológicas. Em segundo lugar, o tema da paisagem tenderia a assentar-se bastante bem em uma cultura conservadora, na qual as imagens da terra são usadas para evocar a permanência geográfica e mítica da América (Bright, 1985, p.6).

Trata-se, assim, de enfatizar que a paisagem é também um lugar onde se jogam interesses políticos, ideológicos, institucionais e, para pensar esse aspecto, Bright irá “investigar de novo os significados culturais das paisagens de modo a ir além de questões de virtuosidade técnica ou intuição e sensibilidade individuais” (idem). Para ir além das dimensões técnica e sensível, algumas perguntas são lançadas, tais como: como se dá a emergência da paisagem como espaço-tempo de fruição? Que

6 Em “Ideas of America”, Aidan Wasley, In: *W.H. Auden in Context*, editado por Tony Sharpe, Cambridge University Press, 2013, p. 50-51. Em *AMERICA-depoimentos*, Brodsky refere-se a Auden e seus poemas na p.28.

sensibilidades as paisagens veiculam? Elas foram concebidas em função de quais interesses?

Se as representações da paisagem evocam as qualidades de uma natureza que transcende a história social, coletiva, se a terra só é bela se o homem não vive lá ou apenas passou por ali, se preservamos a natureza para poder visitá-la e celebrá-la, não seria acidental que o interesse pelo gênero ressurgisse tanto na arte popular como na arte erudita, “durante a Revolução Reagan, quando corporações multinacionais receberam virtualmente passe livre sobre ecossistemas econômico e físico” (p.11).

Certamente, a paisagem não é um tema ideologicamente neutro, e os motivos para sua reemergência em determinadas épocas podem ser diversos. Para Anne Cauquelin, a Natureza é uma “ideia que aparece vestida” em perfis intercambiáveis, perspectivistas, por meio da emergência de formas historicamente constituídas (2007, p.151). Retornamos sempre ao Jardim perfeito, ao Rio, ao Oceano, à Montanha, ao Deserto como partes de um fundo submerso que chamamos “Natureza”. Também observa que, “durante muito tempo, a Europa não vai ousar olhar e nem conceber a paisagem” (p.139), ainda que a mesma já se apresentasse na pintura europeia muito antes da Renascença, intimidada, contudo, pela história, pela narrativa, pelo texto mitológico (p. 80).

Vale destacar que *América* não se detém apenas na imensidão dos desertos, na imponência estática

das montanhas, na infinitude das estradas e dos viadutos ou nos edifícios colossais nova-iorquinos.

No episódio 4, “Velocidade”, o documentário explora a arquitetura das lanchonetes, postos de gasolina, supermercados e lojas de beira de estrada. São as chamadas *strip cities*, onde esculturas industriais anônimas concentram-se em uma única rua e, frequentemente, interrompem a visão (Venturi, Scott Brown, Izenour, 1972). Trata-se de uma arquitetura adequada não apenas à era do automóvel, como sublinha o comentário em *off* de José Wilker, mas integrada aos vastos desertos e, por isso, preocupada em ocupar vivamente os espaços, em vez de fabricá-los.

Fachadas em néon gigantescas, outdoors coloridos, cartazes monumentais são elevados à categoria das “catedrais góticas”, e *América* percorre, panoramicamente, esses espaços de modo a reservar um lugar para a estridente cultura de massa com seus hábitos de consumo e lazer (Barthes, 2006, p.102). Ao dar continuidade à exploração horizontal do país (os *travellings* recorrentes), a série eleva o mundano e o cotidiano dos subúrbios norte-americanos ao mesmo *status* das grandes paisagens da natureza. As fotografias em preto e branco de Walker Evans dos anos 1930, em destaque, sobretudo, no episódio anterior (“Blues”), são uma referência visual importante nesse momento, à medida que as imagens mostram fachadas (de postos, lojas, lanchonetes, etc.) “como superfícies para serem lidas. E a leitura pode ser literal, simbólica, metafórica (...)”, porque tais imagens podem ser vistas “como montagens

encontradas que tornam pensáveis as tensões da vida moderna” (Campany, 2014, p. 30).

Tensões que, quase meio século mais tarde, nos anos 1970, apareceriam também nas fotografias do meio-oeste norte-americano feitas por Stephen Shore, não entrevistado ou mencionado na série, mas cujas fotografias em cores vivas aparecem no livro *AMERICA-imagens*, exibindo carros, grafismos, fachadas e prédios como expressões das mesmas forças econômico-sociais que encontramos na série. Shore captura a paisagem construída como o grande léxico *pop* daquilo que somos, e suas imagens revelam a arquitetura como o diário cultural e histórico da humanidade (Campany, p.32). Dentro dessa discussão, que faz equivaler o banal e o mundano ao estatuto das grandes paisagens da natureza, percorrer a cidade de Albany, no episódio 2 (“Mitologias”), é, de certo modo, a culminância de tal questão. Como diz o escritor irlandês William Kennedy, morador da cidade de Albany e um dos entrevistados do programa, “você está na cidade e é como se você estivesse na estrada...”. A paisagem construída, urbana, se mistura à vastidão da estrada e não há mais distinção entre natureza e artefato.

América percorre as fachadas de viadutos, casas, prédios, outdoors, *diners*, igrejas, postos

de gasolina e, nesse movimento, mostra que a arquitetura é aquilo que “faz a contenção” e que “emoldura as forças” da natureza, permitindo que certas qualidades do espaço possam emergir, ou, ainda, viver na sua singularidade (Grozs, 2008, p.20). O cemitério de automóveis cadillacs, no Texas, com suas dianteiras enfileiradas e enterradas na areia do deserto, imagem prenhe e cara ao episódio 1, é a moldura que retém, ainda que provisoriamente, a infinitude da Natureza.

4

Chama a atenção que as vozes e as imagens convocadas para animar a noção de paisagem em *América* são, quase todas⁷, masculinas. Para além da questão social e política de gênero, o que nos interessa é como Deborah Bright pensa essa presença e a articula à maneira de construímos “nosso sentido de mundo e suas relações” (1985, p.8). Se a noção de paisagem discutida no texto surge a partir de um discurso menos comprometido com a relação entre os espaços e as vicissitudes do presente do que com a perpetuação de valores morais míticos, Bright constata, então, que é necessária uma consciência maior “das presunções ideológicas que estruturam” tal noção (Idem, p. 11).

⁷ A única mulher entrevistada no documentário é a artista experimental norte-americana Laurie Anderson. Em *AMERICA-depoimentos*, há espaço para uma entrevista com Denise Scott Brown, arquiteta e esposa do também arquiteto Robert Venturi, que, na série, aparece ao lado de Venturi, emudecida. No livro, porém, ela afirma, entre outras coisas, que “os europeus consideram o subúrbio americano o arquétipo do conformismo. No entanto, as pessoas que moram lá acreditam que estão se expressando quando vão a uma loja de materiais de construção, ou a uma loja de jardinagem, e compram uma cerca de estacas para acrescentar à sua casa (...)”. p. 132.

Escrevendo em um momento muito próximo da realização da série, Bright comenta que, no que se refere à produção de fotografias de paisagem, as mulheres “teriam uma participação especial em registrar zonas de privacidade e espaços públicos usados prioritariamente por mulheres – a casa, salões de beleza, shoppings” (Idem, p.9). A figura feminina também se preocuparia, segundo ela, em fotografar tais lugares (públicos e privados) como atores sociais e não apenas como compradoras-consumidoras.

Noções que relacionam a condição “essencialmente nutriente das mulheres”, porque ligada às funções reprodutivas, em contraponto com o modelo masculino de predação e conquista, teriam “uma problemática história dentro da história dos valores sociais e ideais em nossas culturas” (Idem, p.10). Se o imaginário e as narrativas em torno das funções biológicas fizeram com que a mulher fosse mais facilmente associada à Natureza, o imaginário e as narrativas associadas ao homem, e que envolve noções de desbravamento, invasão e guerra, teriam sido forjados no diálogo com os amplos territórios dos quais nos fala *América*.

A fotografia de paisagem é apreendida pelo documentário justamente a partir desse aspecto narrativo, deslocado do presente imediato dos espaços, e que, por isso mesmo, mais dá a ver (e sentir) do que permite ao olhar descobrir e/ou constatar. Assim é que o cinema aparece em *América* como uma forma narrativa capaz de

prolongar e emprestar nuances ao movimento destas paisagens. Mais que um comentário a respeito do sentido desses vastos lugares, o cinema surge como uma possibilidade de experimentá-los novamente, agora pela televisão. As sequências de *Sem Destino* (1969, Dennis Hopper), incluídas no episódio 1, nos mobilizam menos por reiterar aquilo sobre o qual se fala (que os fora-da-lei seriam os novos caubóis norte-americanos, segundo a voz *off*) do que por nos fazer apreender a diferença entre o que concerne ao humano e o que concerne aos espaços onde sua hegemonia (do homem) parece incompleta. Um pouco antes da entrada de *Sem Destino*, um dos entrevistados da série, o escritor e poeta Octavio Paz diz: “O americano está só, diante do espelho. (...) Toda a grande literatura americana, todas as grandes tendências do pensamento na América são indivíduos pensando e escrevendo, frente à natureza, frente a si mesmos, frente a Deus”.

Imagem 1: *Sem Destino*, 1969, Dennis Hopper



Por outro lado, as sequências que comentam a relação entre a paisagem de *Monument Valley* e os filmes de faroeste norte-americanos, assim como aquela mantida entre *O Corpo que Cai* (1958,

Alfred Hitchcock) e a cidade de São Francisco, são editadas a partir de outro recorte. Quando o locutor de *América* comenta o culto e o apreço à paisagem de *Monument Valley*, situada na reserva dos índios navajos, no cinema de John Ford – *No Tempo das Diligências* (1939) e *A Conquista do Oeste* (1962) –, diferentemente do que acontece com o filme de

Dennis Hopper, o espectador não é reapresentado às imagens dos antigos filmes, mas aos próprios lugares e suas topografias, acompanhados pelas respectivas e marcantes trilhas sonoras. O mesmo ocorre com os pontos específicos de São Francisco utilizados por Alfred Hitchcock para ambientar as cenas com a personagem de Kim Novak.

Imagem 2: *Golden Gate Bridge* em América, 1989, João Moreira Salles



Imagem 3: *Golden Gate Bridge* em *O Corpo que Cai*, 1958, Alfred Hitchcock



Imagem 4: *Monument Valley* em América, 1989, João Moreira Salles



Imagem 5: *Monument Valley* em *No Tempo das Diligências*, 1939, John Ford



Indiscutivelmente, as imagens da fotografia moderna norte-americana e do cinema são uma forte referência em *América*. No caso específico do cinema, tais imagens são um elemento fundamental para legitimar o próprio imaginário do país, apresentado pelo documentário e definido por um excesso de presente que escolhe seguir sempre em frente, recusando-se a cultivar marcas do passado. Os *travellings* dizem que tudo ali é partida, passagem, impulso para penetrar em uma outra vida e descobrir mundos através de uma longa fuga dispersa. Em um dos depoimentos que constam na série, vemos Jean Baudrillard refletindo sobre a ideia do deslocamento e da mobilidade social nos EUA. Mas é no livro *AMERICA- depoimentos* que o filósofo discorre mais livre e detidamente a respeito da imagem do deserto:

Minha imagem mais remota da América é o deserto. E o deserto é uma sedimentação de todas as eras. Todas as eras geológicas nele se encontram presentes e, no entanto, o deserto é apenas uma superfície. Isto é a América. Uma sociedade transparente, pode-se dizer superficial. Mas nessa superfície está impressa toda uma mitologia. Inclusive com seus personagens, seus heróis cinematográficos, seus heróis do *western*, da fronteira e tudo mais (Baudrillard, p.18)

No episódio 5, “Telas”, destaca-se a natureza imagética da América. As empresas de alta tecnologia do Vale do Silício e os primeiros videogames são os protagonistas desse episódio

no qual a imagem ganha uma materialidade que investe tudo. Se o ato de fundação do país parece atravessar as imagens da série continuamente – os desertos, as estradas, a fronteira, os subúrbios –, é esse episódio que melhor explora esse ato ao sugerir a memória de um futuro sempre por se realizar. As imagens do cinema restituem camadas de memória, sentido e temporalidades aos espaços desertificados. As telas do computador e da televisão, diferentemente, enfatizam sua excessiva presença em um futuro próximo, introduzindo uma mediação essencial ao retrato da América.

O cineasta Wim Wenders é outra referência importante na série, e seu filme *Paris-Texas* (1984) é mencionado pelo texto do narrador no episódio 2. Wenders fez, em 1983, uma série de fotos do oeste norte-americano à procura de locações para seu filme e passou alguns meses percorrendo os desertos da região. Dessa experiência, nasceu sua primeira exposição fotográfica, *Written in the Wind – Written in the West*, em que a presença excessiva de sinais, palavras e cartazes na paisagem rarefeita contrapõe-se à ausência de marcas da passagem humana.⁸ São paisagens de fim de mundo, onde não há marcas da presença do homem e, por isso mesmo, pode-se fazer *tabula rasa* do passado, refazer a vida, transpor horizontes, penetrar em um novo lugar.

8 Nelson Brissac Peixoto, em *AMERICA – imagens*, comenta essa exposição do cineasta e afirma que em todas as fotos o que se destaca é a “presença de sinais e cartazes na paisagem desértica, como que para afirmar a presença das coisas nesse cenário de absoluta precariedade e indiferenciação”. (p. 82)

5

A montagem de *América*, sugestivamente, abre mão de uma edição por assuntos (cultura, política, história e economia), formato recorrente no documentário televisivo da época, e opta por uma organização em “partituras”, de modo a evocar um mundo de sensações e experiências. “Movimento”, “Mitos”, “Blues”, “Velocidade” e “Telas” são os nomes dos cinco episódios que, cada um à sua maneira, reiteram uma ideia de arquitetura e espaço que passa diretamente por uma experiência com as imagens e sons.

Walter Benjamin, em 1931, percebeu que talvez não fosse possível visualizar uma construção, um edifício, pelo menos não da mesma forma que visualizamos uma pintura ou escultura; mas que poderíamos captá-lo mais facilmente na fotografia do que na realidade (1993, p.104). As imagens do cinema e da televisão, de outro modo, também favorecem uma captura diferenciada dos espaços e tempos vividos ao emoldurar e perspectivar a natureza, ao colocar o “caos” em uma moldura (Cauquelin, 2007; Grozs, 2008). Fotografia, cinema e televisão, portanto, devolvem aos espaços inóspitos de *América* uma qualidade sensorial que permite a emergência até então imperceptível de cores, texturas, sons, volumes, durações, ritmos; restituem e fazem confundir a história da fotografia documental norte-americana e a história do cinema da América ao destacarem no corriqueiro, no descartável e no anônimo os indícios do que viria a ser o essencial da paisagem norte-americana.

Referências

- BARTHES, R. **Mitologias**. 2ª ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.
- BELLOUR, R. **Entre-imagens: foto, cinema, vídeo**. São Paulo: Papyrus, 1997.
- _____. **L'entre-Images 2: mots, images**. Paris: P.O.L. éditeur, 1999.
- BENJAMIN, W. “Pequena história da fotografia”. In: **Obras escolhidas**. RJ: Brasiliense, 1993.
- BERGALA, A; SAINDERICHIN, G-P. “La vraie nature de la télé: entretien avec Jean Frapat”. in: **Le Goût de la télévision**. Paris: Éd Cahiers du Cinéma, 2007, p. 57-64
- BRIGHT, D. “Of Mother Nature and Marlboro Men: an inquiry into the cultural meanings of landscape photography”, 1985. Disponível em: <http://www.deborahbright.net>. Último acesso em 19/02/2015.
- CAMPANY, D. “Architecture as photography: document, publicity, commentary, art”, in: **Constructing Worlds – Photography and Architecture in the modern age**. Edited by Alona PARDO e Elias REDSTONE, Barbican Art Gallery, London, 1915.
- CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.
- COMOLLI, J-L. **Voir et pouvoir L'innocence perdue: cinema, télévision, fiction, documentaire**. Paris: Éditions Verdier, 2004.
- DELEUZE, G. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. **A Imagem-movimento**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1985.
- FRANÇA, A., HABERT, A., PEREIRA, M., **Dispor e recompor: o documentário sob o gesto da montagem**. Revista DEVIRES – cinema e humanidades, v. 8, nº 2, 2011.
- GROZS, E., **Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth**. NY: Columbia University Press, 2008.

HAMBURGER, E. **O Brasil Antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar E., 2005.

ISHAGHPOUR, Y. **D'une image a l'autre: la nouvelle modernité du cinema**. Paris: Editions Denöel/Gonthier, 1982.

_____. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LE PÉRON, S.; TOUBIANA, S. Entretien avec Manette Bertin, directrice de la recherche à l'Ina. In: **Le Goût de la télévision**. Paris: Éd Cahiers du Cinéma, 2007, p. 50-57.

LINS, C., GERVAISEAU, H., FRANÇA, A. "O cinema como abertura para o mundo: introdução ao pensamento de Serge Daney". in: **Cinemais**, nº 15 jan/fev 1999, pp. 171-19.

MARKS, L. **Sensuous theory and multisensory media**. Minneapolis University of Minnesota Press, 2002.

MITCHELL, W.J.T. "The Future of the Image: Rancière's Road Not Taken". in: **Culture, Theory & Critique**, 2009.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Ed: Contraponto, 2012.

SACRAMENTO, I. **Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 70**. São Carlos (SP): Pedro & João Editores, 2011.

SALLES, J.M. e PEIXOTO, N.B. **AMERICA – depoimentos**. Rio de Janeiro: Videosfilmes; São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **AMERICA – imagens**. Rio de Janeiro: Videosfilmes; São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VENTURI, R., SCOTT BROWN, D., IZENOUR, S. **Learning from Las Vegas**. 1972.

AMERICA and the landscape as skyline on television

Abstract

The proposition of this paper is to investigate the television series America (directed by João Moreira Salles) made for the former channel Rede Manchete in 1989. Several questions could be explored in this documentary such as: how do these images build national imaginaries? Do such images present themselves as “portraits of the real” or eventually enlighten subjective visions? The paper however investigates the dynamics of the landscape notion in America according to the questions called at that time upon. It's a recently-discovered repertory of practices (video) and movement glances in which the American territory reappears as an object of aspiration and experience of privation, that is, landscape.

Keywords

Documentary film. Television. Landscape.

AMERICA y el paisaje como horizonte en televisión

Resumen

Este artículo analiza la serie de televisión AMERICA (dirigida por João Salles) hecha para la extinta Rede Manchete en 1989. Muchas son las cuestiones que podrían ser aprovechadas frente a este documental: cómo pretende sus imágenes construir imaginarios nacionales? Las imágenes se presentan como retratos de lo real u aclaran visiones subjetivas? Este artículo pero investiga la dinámica de la noción del paisaje en AMERICA desde las propias cuestiones que las imágenes convocan en aquel momento. Es un recién descubierto repertorio de prácticas (video) y miradas en devenir en el que el territorio americano resurge como objeto de aspiración y experiencia de privación, es decir, paisaje.

Palabras clave

Documental. Televisión. Paisaje.

Expediente

A revista E-Compós é a publicação científica em formato eletrônico da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação (Compós). Lançada em 2004, tem como principal finalidade difundir a produção acadêmica de pesquisadores da área de Comunicação, inseridos em instituições do Brasil e do exterior.

E-COMPÓS | www.e-compos.org.br | E-ISSN 1808-2599

Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. Brasília, v.18, n.2, maio/ago. 2015.
A identificação das edições, a partir de 2008, passa a ser volume anual com três números.
Indexada por Latindex | www.latindex.unam.mx

CONSELHO EDITORIAL

Alexandre Rocha da Silva, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Alexandre Farbiarz, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Ana Carolina Damboriarena Escosteguy, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Ana Carolina Rocha Pessoa Temer, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Ana Regina Barros Rego Leal, Universidade Federal do Piauí, Brasil
André Luiz Martins Lemos, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Andrea França, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Antonio Carlos Hohlfeldt, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Arthur Ituassu, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil
Álvaro Laranjeira, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Ângela Freire Prysthon, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
César Geraldo Guimarães, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Cláudio Novaes Pinto Coelho, Faculdade Cásper Líbero, Brasil
Daisi Irmgard Vogel, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Daniela Zanetti, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil
Denize Correa Araujo, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Eduardo Antonio de Jesus, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Brasil
Eduardo Vicente, Universidade de São Paulo, Brasil
Elizabeth Moraes Gonçalves, Universidade Metodista de São Paulo, Brasil
Erick Felinto de Oliveira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Francisco Elinaldo Teixeira, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Francisco Paulo Jamil Almeida Marques, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Gabriela Reinaldo, Universidade Federal do Ceará, Brasil
Gisela Grangeiro da Silva Castro, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Goiamérico Felício Carneiro Santos, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Gustavo Daudt Fischer, Unisinos, Brasil
Herom Vargas, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Brasil

Itania Maria Mota Gomes, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Janice Caiafa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Jiani Adriana Bonin, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil
José Afonso da Silva Junior, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil
José Luiz Aidar Prado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil
Kati Caetano, Universidade Tuiuti do Paraná, Brasil
Lilian Cristina Monteiro França, Universidade Federal de Sergipe, Brasil
Liziane Soares Guazina, Universidade de Brasília, Brasil
Luiza Mônica Assis da Silva, Universidade de Caxias do Sul, Brasil
Luciana Miranda Costa, Universidade Federal do Pará, Brasil
Malena Segura Contrera, Universidade Paulista, Brasil
Marcel Vieira Barreto Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Maria Ogécia Drigo, Universidade de Sorocaba, Brasil
Maria Ataíde Malcher, Universidade Federal do Pará, Brasil
Maria Clotilde Perez Rodrigues, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria das Graças Pinto Coelho, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil
Maurício Ribeiro da Silva, Universidade Paulista, Brasil
Mauro de Souza Ventura, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Márcio Souza Gonçalves, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Micael Maiolino Herschmann, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Mirna Feitoza Pereira, Universidade Federal do Amazonas, Brasil
Nisia Martins Rosario, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Potiguara Mendes Silveira Jr, Universidade Federal de Juiz de Fora, Brasil
Regiane Ribeiro, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Rogério Ferraraz, Universidade Anhembi Morumbi, Brasil
Rose Melo Rocha, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Rozinaldo Antonio Miani, Universidade Estadual de Londrina, Brasil
Sérgio Luiz Gadini, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
Simone Maria Andrade Pereira de Sá, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Veneza Mayora Ronsini, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Walmir Albuquerque Barbosa, Universidade Federal do Amazonas, Brasil

COMISSÃO EDITORIAL

Cristiane Freitas Gutfreind
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Irene Machado
Universidade de São Paulo, Brasil
Jorge Cardoso Filho
Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, Brasil
Universidade Federal da Bahia, Brasil

EQUIPE TÉCNICA

ASSISTENTE EDITORIAL | Márcio Zanetti Negrini

REVISÃO DE TEXTOS | Press Revisão

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA | Roka Estúdio

CONTATO | revistaecompos@gmail.com

COMPÓS | www.compos.org.br

Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação

Presidente
Edson Fernando Dalmonte
 Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea - UFBA
edsondalmonte@uol.com.br

Vice-presidente
Cristiane Freitas Gutfreind
 Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social – PUC-RS
cristianefreitas@puccrs.br

Secretário-Geral
Rogério Ferraraz
 Programa de Pós-Graduação em Comunicação
 Universidade Anhembi Morumbi
rogerioferraraz@anhembimorumbi.edu.br