
Uma memória desconhecida: as paisagens no cinema de Jean-Daniel Pollet¹

Lucca Nicoleti Adrião²
Ângela Freire Prysthon³
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

O artigo busca analisar e refletir acerca de dois filmes de vanguarda realizados pelo cineasta Jean-Daniel Pollet, ainda pouco estudado fora do contexto do cinema francês. A partir de *Mediterranée*, de 1963, e *Bassae*, de 1964, promoveremos uma aproximação entre as obras realizadas por Pollet e a literatura sobre o conceito de paisagem na cultura visual, seja a partir de seu estudo no âmbito do cinema ou em esferas mais abrangentes.

Palavras-chave

Jean-Daniel Pollet; paisagem; cinema experimental; estética

Introdução

A carreira de Jean-Daniel Pollet, cineasta ainda marginalizado nos estudos fílmicos realizados no Brasil, é marcada por uma ambivalência pouco usual: na medida em que possui filmes altamente experimentais, também realizou comédias em um estilo mais convencional. Ao discutir tal obra no seu dicionário de realizadores de cinema, Jean Tulard escreve uma espécie de verbete que acentua essa dificuldade em categorizar um diretor tão plural, afirmando que “Pollet ocupa um lugar à parte no cinema francês (TULLARD, 1992, p. 675)”.

A inquietação que provoca nosso trabalho está vinculada à amplitude de possibilidades oferecidas pelo experimentalismo à representação dos espaços e paisagens no cinema. Retratar um lugar por meios audiovisuais concerne à criação plástica, ao olhar atento a

¹ Trabalho apresentado na IJ04 – Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XVII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Estudante de Graduação, 5º período do curso de Cinema & Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco. E-mail: lucacadriao@gmail.com

³ Orientadora do trabalho. Professora do Programa de Pós-graduação em Comunicação (PPGCOM) da UFPE. Doutora em Teoria Crítica pela Universidade de Nottingham. E-mail: prysthon@gmail.com

todo elemento de composição visual. É possível dizer, assim, que o cinema experimental, pelo papel secundário ou até mesmo ausência de uma narrativa ficcional, está mais permeável e entretém uma preocupação justificada com as questões plástico-visuais. Para vários dos experimentos dessa natureza, também são caros os artifícios da montagem e do som a serviço de formas subversivas em encadear espaços filmicos ou paisagens sonoras.

No presente artigo, serão explorados dois filmes de viagem dirigidos por Pollet. Dentro de sua filmografia, são exemplos que seguem no sentido do cinema experimental ou de vanguarda: *Mediterranée*, de 1963, e *Bassae*, de 1964. Buscaremos promover uma aproximação entre ambos os filmes, respectivamente um média e um curta-metragem, e a literatura sobre o conceito de paisagem na cultura visual, seja a partir de seu estudo no âmbito do cinema ou em esferas mais abrangentes, como a filosofia e as outras artes.

***Bassae* e a paisagem arruinada**

Para uma compreensão mais abrangente da recorrência da feitura paisagística na obra de Jean-Daniel Pollet, torna-se pertinente para o artigo inverter a ordem cronológica dos lançamentos e falar primeiramente em *Bassae* (1964), lançado no ano posterior ao segundo filme que será trabalhado, *Mediterranée* (1963). Essa escolha é fundamentada pela importância central dada a uma paisagem específica no curta-metragem, e pelas relações entre imagem e texto que transformam o espaço em tema, estabelecendo assim um diálogo abrangente com o referencial teórico em questão.

Durante os anos de 1962 e 1963, Pollet realiza uma viagem em torno dos países mediterrâneos: ao lado de Volker Schlöndorff, cineasta ligado ao Novo Cinema Alemão, o diretor registra imagens dos locais em que esteve presente, essas que resultariam no seu experimento em *Mediterranée*. Mas o encontro inesperado com as ruínas do Templo de Apolo Epícuro, no sítio arqueológico de Bassas, leva-lhe a conceber um curta-metragem constituído apenas para o tal monumento em ruínas. Esse, em sua versão finalizada, tem uma breve duração de 8 minutos e texto escrito por Alexandre Astruc.

Um filme mais simples que o antecessor, não somente por sua extensão – que lhe limita a uma elaboração mais concisa – mas também por visar uma paisagem específica: o templo que se situa na região do Peloponeso, do alto do Monte Kotillion. Há, assim, uma unidade espacial que não é possível encontrar na estrutura fragmentada de *Mediterranée*. O curta-metragem funciona como uma breve meditação poética acerca de um lugar, examinado-o em escrutínio para conhecer seus elementos a fundo, propondo diversos ângulos do mesmo espaço.

A importância do texto, proferido pela voz em off, é uma constante em ambas as obras, mesmo que em tônicas diferentes. Seu papel em *Bassae*, de complementar a dimensão visual e dar o tom reflexivo da criação de Pollet, é também aquilo que o confortaria no domínio do filme ensaio. Suas constatações evocam os temas da temporalidade e da dialética entre o passageiro e o eterno: o tratamento dado por Alexandre Astruc ao universo de imagens capturadas é o de uma fissura no espaço-tempo, que aglutina passado, presente e futuro – na memória dos monumentos que um dia se erigiam, nas ruínas filmadas, na imensidão do infinito sempre evocada naquilo que é filmado como resto do já não mais existente.

Em suas primeiras colocações, a narração da voz em off caracteriza aquele mineral como uma matéria carregada de mistério, para a qual “não há história própria nem lugar”, e que “poderia existir no tempo que fosse”. Apesar disso, o texto de Astruc reconhece também, ao elencar as “estreitas faixas de manchas violetas” como evidência de que se trata de um local mediterrâneo, que a paisagem ainda se trata de uma parte do mundo, uma realidade concreta. Astruc versa sobre esses recortes espaciais, portanto, marcando um certo caráter ambivalente de suas existências: a aparente suspensão tempo-espacial é resultado da ambiência imposta pela construção fílmica, mas não se desvincula dos aspectos geográficos, como a altitude inacessível na qual se encontra o templo e que lhe dá, também, sua carga simbólica e misteriosa. Ambas as facetas são intensificadas pela trilha sonora, com a música sombria de Guy Montassut intercalando com gravações de sons naturais.

A câmera trasvessa as colunas, o volume arquitetônico é destacado. Planos que prezam por essa visualidade penetrante à materialidade dos objetos são contrapostos com os

planos gerais que permitem a identificação de tudo colocado em cena. O texto de Astruc justifica o enquadramento das paisagens calcado na aproximação e no distanciamento espacial, sublinhando uma busca da câmera por “desvelar a face do deus oculto a cujo nome foi erguido um dia esse ossário”. Em *Bassae*, há uma ênfase na efemeridade da matéria: todo monumento erode, inevitavelmente reencontrando seu estado mineral primário, fossilizado na paisagem arruinada. Em suas palavras: “tudo retornará ao pó, às cinza”.

Uma abordagem teórica simpática a todos esses atributos do filme cabe ser a de Jean-Luc Nancy, que visa a paisagem a partir de uma “estranheza” ou mesmo de uma vivacidade latente e inquietante. Encontrando razão na etimologia do termo, Nancy vê nas palavras em francês – pays, paysan e paysage – um semantema que cabe como ponto de partida para a compreensão dessa fragmentação do espaço, da paisagem como modo representativo e forma de apreensão espacial. A locação, a ocupação e representação da paisagem lhe identificam como um canto de terra aberto ao mundo, distinto em suas particularidades.

O autor, incidindo sobre questões pictóricas, afasta-se da ideia da paisagem acompanhada da representação de entidades humanas ou divinas e de suas atividades povoando “cenários” – nesse sentido, por exemplo, um quadro como ‘Paisagem com a Queda de Ícaro’ (de Pieter Bruegel, o Velho) e as obras de ordem pagã não lhe caracterizariam uma paisagem pela figuração de camponeses e divindades – para reivindicar a consumação da materialidade do espaço ao absorver toda a presença em si:

A paisagem é o espaço da estranheza ou alienação e do desaparecimento dos deuses. É, na verdade, a abertura do espaço em que ocorre essa ausência. [...] Não esconde, nem revela, nem evoca o invisível como um sobre-visível que seria necessário adivinhar estreitando os olhos contra a luz do sol. Pois ela se abre para si mesma: ela se abre para a divisão e a repartição - do céu e da terra, das nuvens e dos carvalhos - que ela mesma é, a separação dos elementos em que sempre consiste uma criação (NANCY, 2005, p. 58).

A ausência de deuses, ou a absorção do divino em um espaço que em si mesmo é uma presença, está no cerne das formulações feitas por Alexandre Astruc em seu comentário. O deus em questão seria o deus do tempo, e é para a voz em off aquele que “se apossou

deste deserto de pedras e quando, de seu sono, ele o contempla de soslaio, ele geme de satisfação, porque mais nada a seu redor, neste cemitério mineral, evoca-lhe a possibilidade mesmo acidental em favor da vida humana”. Dessa presença, então, que foi condensada no estado de ruína, só resta a grandiosidade da natureza e os fragmentos do que um dia fora um templo entregue ao céus.

Também não é a toa que a câmera se aproxima de elementos específicos, não-humanos, desse pequeno universo que lhe toma o interesse, para criar essa proliferação de vistas das quais consiste o material visual de um filme como *Bassae*. É uma relação de encantamento com os vestígios de realidade apreendidos, seja a textura do calcário, a aparição dos líquens que se formam sobre as pedras ou a vegetação seca e arbustiva; assim como a acentuação do teor de “estranheza” ou “mistério” dessa paisagem, quando os restos materiais desgastados do monumento antigo são alocados ao fundo do plano, ofuscados por uma intensa neblina que domina tudo, em um registro altamente pictórico.



Figuras 1 e 2: Frames de Bassae.

Tal teor é ainda mais acentuado ao implicar a relação entre a figura da ruína e um imaginário melancólico. Jacky Bowring dá dimensão a essa ideia ao escrever que “o papel das ruínas como um gatilho de memória as coloca no papel do *ubi sunt* [...] tal que a contemplação de uma ruína pode trazer a litania da perda melancólica” (BOWRING, 2008, p. 194). O Templo de Apolo Epicuro é filmado por Pollet no século XX, década de 60, e fixa na película a sua existência, já despedaçada, em uma fração mínima do tempo histórico, na esperança de lhe manter eterna. O mesmo templo, desde

1987, encontra-se coberto por uma lona que a protege durante o processo de restauro. Assistir a *Bassae* na contemporaneidade é contemplar a antiguidade em sua herança última, mas também o arquivo visual de um ambiente a partir do olhar moderno.



Figura 3: Templo de Apolo Epicuro sobre tenda. Fonte: classicist.org

***Méditerranée*: um panorama**

Méditerranée, por sua vez, é um filme mais complexo em sua forma e que possui uma produção escrita vasta acerca de sua feitura e de seu resultado estético. Para situá-lo na história do cinema, é incontornável introduzir as contribuições teóricas da revista *Cinétique* ao centro do debate. A fundação de *Cinétique* se dá como um prolongamento dos interesses político-culturais do grupo *Tel Quel* para o cinema – eles já possuíam uma publicação literária com seu próprio nome e a revista *Peinture: cahiers théoriques* no domínio das artes plásticas. *Cinétique* possui, entre seus mais profícuos contribuintes, o escritor Philippe Sollers, não somente um nome destacável da intelectualidade francesa e do *nouveau roman*, mas também autor do texto narrado em *Méditerranée*. Parece evidente, então, por que foi esse o filme em cujo entorno o debate da revista orbitou.

Tel Quel e *Cinétique* são incisivos ao estabelecerem a concepção de cinema ideal, “reduzindo os filmes que interessam às produções dos anos 1960 realizadas na França e fora dos grandes esquemas” (XAVIER, 2005, p. 149), uma espécie de cânone compartilhado no qual o filme de Pollet possuía protagonismo. Para seus membros, importa um projeto estético que busque romper com o estatuto de representação e desafie os moldes convencionais de um cinema burguês. *Méditerranée* seria, nesse

sentido, a “desconstrução da representação cinematográfica, opondo a ideologia da impressão de realidade no cinema com sua não-narratividade, anti-expressividade e forma radicalmente serial” (RITCHEY, 2012, p. 80).

Tal ideal de desconstrução está interligado às estratégias de Pollet que visam o anuviamento do sentido no filme. No processo da montagem, o cineasta estabelece relações complexas entre os planos, em um princípio de descontinuidade que busca negar o espaço cênico como apreendido no cinema clássico, como também visando renunciar qualquer possibilidade de linearidade ou coerência lógica, assim gestando uma obra aberta. O próprio texto proferido pela voz em off passa por um tratamento que subverte seu sentido, sendo “cortado, deslocado e repetido de forma a impedir a possibilidade de desenvolvimento” (idem, p. 86). A palavra, assim, está presente menos para tecer um comentário acerca das imagens e mais para delinear temas e conceitos caros à obra.

A reputação de *Méditerranée*, atualmente, não está mais vinculada à primeira proposta de lhe enquadrar em uma ideia de cinema político, e confere sua importância ao impacto que teve na produção de teóricos e cineastas (Jonathan Rosenbaum o aponta como inspiração para os momentos mais estilizados em *Le Mépris*, de Jean-Luc Godard), como também por sua verve modernista. Essa aproximação ao modernismo, que pode ser feita ao serialismo musical (BORDWELL, 1985, p. 278) ou ao próprio *nouveau roman*, está também relacionada à forma que Jean-Daniel Pollet dispõe o material visual ao longo do filme em seu processo vanguardista de montagem: os planos, análogos em sua função de unidade primordial do meio aos elementos sintáticos ou às notas musicais, são ordenados por princípios rigorosos que constituem uma forma hermética.

As imagens do filme são, sobretudo, paisagísticas, filmadas em geral durante a viagem realizada por Pollet. Vemos pirâmides, ruínas gregas, jardins e casarões abandonados; o próprio mar – podendo ser categorizado por outro termo advindo da *landscape*, uma *seascape*. Essa diversidade de vistas suscita discussões quanto à representação espacial no cinema de vanguarda, assim como admite a aproximação de experimentos cinematográficos com filmes de viagem tradicionais e com outras obras da cultura visual que introduziram as questões do tempo e do espaço a seus formalismos. Não

busco, assim, fazer uma análise fílmica rigorosa no sentido tradicional ou adensar o comentário à fortuna crítica da obra ou de seu cineasta, mas apresentar as possibilidades oferecidas por esses ao estudo das imagens de paisagens.

O travelogue *avant-garde*

Os chamados “travelogues”, ou “filmes de viagem”, encontram-se na gênese da história do cinema documentário. Inicialmente designado ao nome de *documentaire* pelos críticos franceses, era recepcionado com ânimo por um público interessado pelas vistas de outros mundos a serem descobertos, “na esteira de uma ideologia naturalista e positivista que atribuía o caráter de documento visual às imagens fotográficas de paisagens desconhecidas e de culturas exóticas registradas por exploradores e cientistas.” (DA-RIN, 2006, p. 61). No curso da elaboração crítica sobre os gêneros, o que se chama hoje de *documentaire*, ou documentário, será compreendido de maneira mais abrangente, e “travelogue” – termo cunhado pelo explorador, fotógrafo e cineasta Burton Holmes após a projeção de seus filmes de viagem – será a palavra substituta para se referir a esse tipo de filme que trata das imagens capturadas por viajantes.

Nesse sentido, considerando a proveniência de suas imagens, *Méditerranée* pode ser facilmente contextualizado como um travelogue. Jeffrey Ruoff, em seu livro sobre a viagem no cinema, empresta a definição de Jennifer Peterson para sustentar o que significa, de fato, o conceito de travelogue: “um filme não ficcional que toma o lugar como seu principal objeto” (RUOFF, 2006, 17). Trata-se, sob essa ótica, menos de um gênero com delimitações precisas e mais de uma forma cinematográfica heterogênea assentada nas experiências com o espaço e com uma ideia de deslocação (exploradora, turística, etc.) pelo mundo, na qual os experimentos de vanguarda como ambos aqui trabalhados também podem se enquadrar.

Os elos entre essa tradição e o filme de Jean-Daniel Pollet são estreitados na medida que aproximamos as imagens das primeiras vistas no cinema e a maneira como o cineasta francês, décadas depois, filmaria as paisagens mediterrâneas para seus filmes. A feitura paisagística de Pollet, pensada na lógica de uma câmera manual de 16mm, possui uma gramática emprestada daquelas imagens que percebemos no chamado primeiro cinema,

ou seja, de uma época cujos processos de produção muito diferem. Os movimentos de câmera, quando utilizados, são breves e geralmente pouco complexos, limitando-se ao uso de travellings e do posicionamento da câmera a meios de locomoção, como um barco no canal de Veneza.



Figuras 4 e 5: Frames de Méditerranée e The Brilliant Biograph: Earliest Moving Images of Europe (1897-1902)

No entanto, é o vanguardismo de *Méditerranée* o responsável a aprofundar sua experiência estética, conferindo-lhe camadas que torna ainda mais difícil o trabalho de lhe categorizar. Não há aqui a busca constante dos travelogues por mostrar as paisagens mediterrâneas e lhes descrever para o espectador, com intenções de despertar o maravilhamento pela diversidade cultural de um lugar (nesse caso, dos vários países filmados na expedição). Essa ruptura com os objetivos do documentário clássico já era percebida nos textos críticos publicados em 1967 pela revista *Cahiers du Cinéma* em contribuição com *Tel Quel*. Marcelin Pleynet aponta a importância de Sollers – como do trabalho por cima de seu texto – para essa diferença: as declamações poéticas do texto recusam comentar o que se vê, com “cada uma das partes, a mise-en-scène e o texto, sendo um em relação ao outro e vice-versa, uma análise crítica da percepção como realidade objetiva” (PLEYNET, 1967, p. 36).

Dessa forma, cada elemento composicional contribui para um filme que impõe distanciamento à imagem, ao lhe tratar como fruto de uma criação humana, ou seja, material filmico disposto contra as normas do ilusionismo realista. Essa centralidade da forma, no entanto, não intimida um pensamento de *Méditerranée* com ênfase daquilo que lhe dá título: o mar e os países que o cercam. A mesma montagem que acentua um

hermetismo também opera uma ideia de deslocamento, partindo de um espaço ao outro, de uma paisagem à próxima. A justaposição de ambientes distintos mantém o espírito do travelogue que se transforma em uma viagem metafísica, na qual o corpo se desprende do espaço material e flutua entre temporalidades.

Mediterranée pode, nesse sentido, assemelhar-se a uma heterotopia. Na obra de Michel Foucault, a heterotopia é definida pelo “poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT, 2009, p. 418). O Mediterrâneo de Pollet é uma entidade misteriosa constituída por suas imagens, unidas para criar um espaço total do qual o espectador pode experienciar a partir da tela do cinema – que também, para Foucault, constitui uma heterotopia por si só, com a bidimensionalidade do ecrã comportando a tridimensionalidade do mundo.

Montagem e espaço: cinema como atlas

Mediterranée abre com um plano do mar visto por detrás do arame farpado. Reminiscências de guerra, período mortal, mancham a paisagem da natureza pacífica. Seguem outras imagens: uma estátua antiga, as pirâmides de Gizé, mais ruínas. Um rosto incinerado e um busto egípcio – exuberante, porém rachado – são vistos em sequência, antes do retorno à figura do mar, dessa vez visto em plano aberto, com a linha do horizonte marcando o infinito. Essas discontinuidades e saltos espaço-temporais são recorrentes; enfatizam uma montagem mais associativa que narrativa. Enquanto isso, o texto é nosso guia, e diz: “Uma memória desconhecida foge obstinadamente para épocas cada vez mais longínquas. A impressão de antiguidade aumenta.”

É sem dificuldades que evocamos Aby Warburg após essa breve descrição dos primeiros minutos do filme. Suas preocupações estão presentes em todo lugar: a associação de imagens, as formas antigas, a história. A contribuição de Warburg à história da arte se dá na direção de uma latência emocional presente nas obras: seu trato quanto às figuras com que trabalhava era norteado pela ideia do *pathos*, ou seja, pelas potências afetivas que irrompem e suscitam um conhecimento por imagens.



Figuras 6, 7, 8 e 9: Paisagens em Méditerranée.

Uma possibilidade de encontrar indícios cinematográficos na obra warburgiana é, na atualidade, estudada e pautada em seus trabalhos mais importantes – desde aquele acerca dos quadros de Botticelli, nos quais ele via o movimento surgir em pintura. O que se apresenta como proposta metodológica aos estudos fílmicos de forma geral também é, nesse caso, bastante útil para a análise de estéticas mais dissidentes e vanguardistas, que colocam algumas questões em comum, a exemplo, com o pioneiro *Atlas Mnemosyne*. São duas as faces de Warburg que se mostram centrais, também, ao filme de Pollet e ao seu motivo paisagístico: a questão da montagem e a questão do espaço.

Nos textos sobre *Méditerranée* escritos nos anos 60, sobretudo as críticas e entrevistas do colaborador Phillippe Sollers, é pontual a citação de uma montagem “hieroglífica” no filme. Nos estudos cinematográficos, é a produção teórica de Sergei Eisenstein que surge para elucidar uma montagem baseada nos hieroglifos – sua inspiração para explicar a essência do cinema eram os ideogramas chineses. Os hieroglifos, em oposição às letras do alfabeto ocidental em que cada letra possui função fonética, são um tipo de escrita icônica, na qual o desenho representará uma ideia. Os mesmos desenhos, quando unidos, podem dialeticamente gerar uma ideia diferente – um processo de montagem implícito.

À luz desse pensamento, Phillipe-Alain Michaud aproximará o cinema russo aos métodos warburgianos, trazendo o contato de Aby Warburg com os índios Pueblo que o mostrariam uma forma de pensamento por imagens, primordial na confecção do atlas. A reunião de fotografias em uma mesa e a forma fílmica serão compreendidas como decorrência da descoberta dos ideogramas por seus criadores, e Michaud sublinhará os efeitos que esse ato de montar provoca em ambos os exemplos:

“Seus conteúdos [das imagens de Aby Warburg] são fotográficos ou documentais; somente a inserção em uma sequência de imagens as transforma em unidades expressivas. Dentro do painel, o fragmento não tem existência separada; é a representação específica de um tema geral percorrendo cada elemento e levando à formação de um "efeito geral de imagem global" comparável a *Outubro* de Eisenstein.” (MICHAUD, 2007, p. 283).

Menos popular e canônico que o cinema soviético dos anos 20, o caso do filme de Pollet, com sua montagem minuciosa e também “hieroglífica”, ressoa ainda mais com o *Atlas Mnemosyne*. Por não se valerem de uma narrativa como em Eisenstein, as imagens podem ser visualizadas puramente pelo *pathos* que carregam. Ao serem libertas das amarras que o cinema narrativo impõe, tornam-se capazes de gatilhar outros sentimentos, sensações e, enfim, afetos. O plano do mar escondido atrás do arame farpado não está, por exemplo, subordinado à localização que situa um cenário em um filme de guerra ou pós-guerra, mas emerge por outras qualidades possíveis, em especial ao ser visualizado em um conjunto que lhe tensiona com outros planos alusivos a épocas distintas, a fim de encontrar a sobrevivência das formas no curso histórico.

A fruição de uma montagem na mesa pode ser comparada à forma idiossincrática com que Pollet agrupa seu material, dada a devida atenção às especificidades evidentes entre as mídias ou ferramentas dispostas em cada caso. Montar uma prancha pressupõe uma arbitrariedade do olhar, permitido a percorrer pela superfície plana, vagar pelas figuras, sempre sendo permitido retornar àquela que se deseja – um atlas geográfico é estabelecido dessa forma. Tal acepção não é possível em *Mediterranée*: é um filme com início e fim, um fluxo de imagens ininterrupto. A repetição dos planos operada em sua duração, todavia, parece simular não apenas a combinação imposta na escrita hieroglífica, mas a própria experiência mental com o *Atlas Mnemosyne*: quando uma

imagem retorna, é reagrupada e percebida em contexto diferente, formando relações múltiplas com o que foi visto antes e depois.

O atlas de Warburg possui uma dimensão estética, própria da cultura visual, e é introduzido por muitos pensadores no domínio da história da arte. As particularidades em sua organização de figuras e a noção de “atlas” como categoria artística são sinalizadas como movimentos percursos de obras que, de acordo com Georges Didi-Huberman, vão “desde o Handatlas dadaísta, o álbum de Hannah Höch, os *Arbeitcollagen* de Karl Blossfeldt ou a *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp até os Atlas de Marcel Broodthaers e de Gerhard Richter” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 23).

Atlas, do artista contemporâneo Gerhard Richter, é uma instalação que reúne extenso arquivo de imagens, um espaço interativo que convoca o visitante a explorar as possíveis conexões visuais dispostas no local através da deslocação e da percepção dos sentidos. É Giuliana Bruno, no livro *Atlas of Emotion*, quem reflete especificamente sobre esse trabalho em sua conexão com *Mnemosyne* pelo prisma da cartografia:

O Atlas de Richter é uma versão do mapeamento cultural das emoções/movimentos que [...] assumiu muitas formas cartográficas ao longo da história, incluindo a do Atlas Mnemosyne de Warburg. Assim como esse trabalho, o projeto de Richter também é um atlas-álbum. É composto por fotografias, colagens e esboços e é mobilizado pela presença consistente de imagens de viagens, todas organizadas em painéis (BRUNO, 2002, p. 342).

Nas palavras de Bruno, as ideias de espaço, turismo e deslocação emergem e ganham importância na análise crítica dos dois atlas. Relacionada a essas noções está a imagem em movimento, na sua função genética de proporcionar viagens afetivas mediadas pela projeção de vistas em uma tela. É diante desse paradigma que a autora afirmará a experiência cinematográfica sobre o trabalho de Richter, possuidor uma espacialidade háptica – em contraposição à priorização do óptico – que unifica qualidades filmicas e arquitetônicas e que representa o próprio movimento contínuo da vida.

O filme de Pollet se comporta como um atlas na medida em que projetá-lo na tela permite o deslocamento imóvel por paisagens distintas, em uma experiência espectral ativa que exige envolvimento intelectual e afetivo com as unidades espaço-

temporais representadas pelos planos. Havia, nas elucubrações da Cinétique, uma ideia de que o filme seria capaz de desvelar conhecimento científico acerca da ideologia inerente ao espectador de cinema. Apesar da mudança no cenário teórico em que estava inserido esse pensamento, é de forma comparável que o contato com as imagens em uma sala escura, dando início à aventura do “viajante”, poeticamente toma os traços da atividade cartográfica – ao gosto da aproximação entre as duas áreas realizada por Giuliana Bruno em seu livro.

Considerações finais

Buscamos, com esse artigo, refletir sobre dois filmes de viagem realizados por Jean-Daniel Pollet em consonância com os estudos do espaço e da paisagem no cinema. A obra de Pollet é pouco visitada fora do contexto do cinema francês, e a carência de uma produção crítica para além dessas fronteiras expande as possibilidades de estudos originais que partem de perspectivas ainda inexploradas. A feita paisagística, como percebido, possui uma posição central em *Mediterranée* e *Bassae*, e é um desses eixos temáticos que podem nortear uma análise dos dois filmes.

O próprio processo de pesquisa abriu fendas para a expansão do pensamento acerca dos filmes de Pollet. A espacialidade em outros de seus filmes mais vanguardistas, como *L'ordre*, *Le Horla* e *Dieu sait quoi* – documentário sobre uma comunidade de leprosos, média-metragem baseado em um conto de Guy de Maupassant e filme em homenagem ao autor Francis Ponge, respectivamente – também pode ser trabalhada sob o mesmo aporte teórico utilizado para essa pesquisa. A proximidade com a obra warburgiana, a última abordada, também implica em outra problemática, a ser observada por outras óticas que não a dos espaços.

Com efeito, as paisagens de *Mediterranée* e *Bassae*, por elas mesmas, suscitam questões relevantes que, ao serem analisadas, contribuem à fortuna crítica desse cinema específico. Trabalhamos, aqui, algumas dessas possibilidades: seja na chave da melancolia residente nas imagens de ruínas, na perspectiva do pictórico, da história do cinema ou até mesmo dos experimentos com a montagem, concluímos que as paisagens filmicas admitem uma gama de sugestões que interessam ao pensamento estético.

Referências bibliográficas

- BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.
- BOWRING, Jacky. **A Field Guide to Melancholy**. Harpenden: Oldcastle Books, 2008.
- BRUNO, Giuliana. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film**. London: Verso, 2002.
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido – tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas, ou, O Gaio Saber Inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- FOUCAULT, Michel. “Outros espaços”, **Ditos e escritos III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg and the Image in Motion**. New York: Zone Books, 2007.
- NANCY, Jean-Luc. **The Ground of Image**. New York: Fordham University Press, 2005.
- PLEYNET, Marcelin. La pensée le cachant. **Cahiers du Cinéma**, Paris, n. 187, 1967.
- RITCHEY, Andrew. Lines of Flight: Jean-Daniel Pollet, ‘Méditerranée’, and the ‘Tel Quel’ Group. **SubStance**, v. 41, no. 2, p. 79–98, 2012.
- RUOFF, Jeffrey. “Introduction: The Filmic Fourth Dimension: Cinema as Audiovisual Vehicle. Jeffrey (org.). **Virtual Voyages. Cinema and Travel**. Londres/Durham: Duke University Press, 2006
- TUILLARD, Jean. **Dictionnaire du Cinema: Les Realisateurs**. Paris: Editions Robert Laffont, 1992.
- XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: **a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.