

Três personagens trágicos da II Guerra Mundial tombam na paisagem

Susana Dobal

Universidade de Brasília, Brasil
sudobal@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-3730-6604>

RESUMO A partir da análise de três filmes – *Uma Vida Oculta* (Terrence Malick, 2019), *Ascensão* (Larisa Shepitko, 1977) e *Hiroshima Meu Amor* (Alain Resnais, 1959) – o artigo investiga como o conceito do trágico tem implicações que ligam o cinema à história e como a noção de paisagem contribui para a construção do drama dos protagonistas. Apesar de produzidos em países e épocas diferentes, os três filmes estão ambientados na II Guerra Mundial e têm em comum a condição trágica de seus personagens expressa na vontade de emancipação em confronto com o momento histórico do Nazismo. A paisagem é um outro elemento em comum que funciona de maneira diegética na contextualização do enredo, mas a forma como ela é apresentada em cada caso sugere uma presença com implicações mais profundas do que as que costumamos associar a um simples cenário. O artigo conclui que a noção do trágico também se pode materializar em paisagens cinematográficas.

PALAVRAS-CHAVE Paisagem; cinema; tragédia; história.

As ramificações da tragédia conduzem à sua reemergência em obras contemporâneas, e também à possibilidade de fazer dialogar entre si filmes distanciados por décadas, mas que tratam da condição humana e da busca de sentido em um mesmo momento histórico. Ambientados em narrativas associadas à II Guerra Mundial, os três filmes que aqui poremos em diálogo – *Uma vida oculta* (*A Hidden Life*, 2019) [em Portugal, *Uma Vida Escondida*], dirigido por Terrence Malick, *Ascensão* (*Voskhodzeniye*, 1977), da realizadora soviética Larisa Shepitko e *Hiroshima meu amor* (*Hiroshima mon amour*, 1959), por Alain Resnais, têm em comum um tema inusitado: a presença da paisagem como parte do cenário que irrompe na composição do destino trágico dos personagens. Embora a paisagem funcione de maneira diegética na contextualização da história, a forma como ela é apresentada em cada um destes filmes sugere uma presença com implicações mais profundas

do que as que costumamos associar a um simples cenário. A paisagem é filmada, portanto, para que assuma uma presença dramática reveladora das experiências dos personagens. O confronto com o mundo, característico da tragédia, ecoa na relação que aqueles estabelecem com a natureza que os rodeia, trazendo à tona o que é próprio do cinema: a capacidade de mostrar esse confronto por imagens silenciosas e sorrateiramente tangenciais às ações, mas nem por isso menos pungentes.

A possibilidade de comparar filmes permite desvendar estratégias em comum e nuances que revelam como o cinema pode tecer relações entre a noção de tragédia e a vivência da história e da paisagem, sentidas no corpo dos protagonistas. Marc Ferro, no seu livro sobre cinema e história lançado nos anos 1970, considerou que tanto os cineastas manifestaram uma independência dos discursos dominantes nos seus posicionamentos diante dos fatos e da história quanto a multiplicação de câmeras super-8 apontavam para a promissora possibilidade de uma tomada de consciência social com a facilidade de produção (Ferro 1992, 14 e 28). Décadas depois, vemos essa possibilidade se multiplicar com novos aparelhos ainda mais ágeis, das câmeras fotográficas que filmam ao celular. O nosso objetivo, porém, é nos determos em filmes ainda dependentes de um aparelho cinematográfico para a sua produção, mas que são facilmente reproduzidos no celular ou no computador – ainda que isso possa trazer limitações à análise do que aqui nos interessa: a imagem. É essa facilidade de reprodução que garante que os filmes permaneçam vivos e reverberantes ao recontarem a história. Décadas de educação visual habilitaram os espectadores a ver algo mais do que aquilo que a história conta, seja internamente ao filme, seja no diálogo com outras produções. Esse ‘algo mais’ também decorre da possibilidade de fazer comparações, encontrar pontos em comum, revisar as repetições e variações que, além da experiência histórica, revelam as estratégias narrativas e visuais atuantes em diferentes obras. O interesse de desvendar esses mecanismos é conhecer como o cinema instrui sobre os caminhos percorridos na nossa busca pelo sentido, seja o sentido da história, seja o sentido humano em suas diversas camadas que vão desde questões mais amplas sobre a vontade, o desejo, ou o que move a busca subjetiva de cada pessoa diante do seu cenário particular, físico e temporal.

Fatos comparativos podem revelar o funcionamento da história narrada pelos historiadores em relação a outros domínios, como a economia ou

a linguística (Foucault 2013, 180). Mesmo no interior da história, os eventos não seriam mais necessariamente narrados de maneira cronológica, teleológica e unificadora, o que resulta em um caminho fértil, porém não arbitrário, de liberdade teórica, que se desenvolve não sem resistência e desconfiança. Da história da arte à teoria da literatura, nas décadas recentes, vemos proliferar estudos que implodiram os sistemas lineares e a divisão do saber em categorias tradicionalmente pré-estabelecidas como as cronológicas ou de gêneros.¹ Não se trata, porém, de comparar obras como um exercício erudito ou estilístico, mas de encontrar as associações que possam revelar, no mesmo tecido, as implicações de áreas diversas, como a literatura, o cinema ou a arte para a história, no seu sentido mais geral e próximo aos acontecimentos (embora jamais se limitando a eles) (Croce 1994, 63). É com essa perspectiva que procuraremos, no que se segue, os elos que relacionam os filmes de Malick, Shepitko e Resnais, a propósito de um período histórico, do cinema, da narrativa trágica e da paisagem. Se o potencial do cinema como propaganda inspirou dirigentes e simpatizantes de todos os quadrantes políticos e ideológicos, há algo mais a ter em conta do que o mero enredo de filmes isolados quando nos debruçamos sobre o modo como o cinema tem procurado formatar, ou reformatar, nossa percepção da história.

Nos três filmes que aqui colocaremos em diálogo, o personagem principal se encontra diante de um fato histórico que assume reverberações mais ou menos catastróficas, conforme o destino de cada um deles. Como ocorre com o personagem trágico – i.e. o personagem que conhecemos de uma longa tradição com raízes na cultura clássica –, um forte desejo de emancipação se confronta com uma impossibilidade que, no caso desses três filmes, é imposta por condições históricas relacionadas com a ascensão do nazismo. Em comum, os três filmes situam os personagens diante de uma impossível convivência com o mal, embora dois deles tratem de questões éticas mais diretamente derivadas desse confronto histórico, e o terceiro, o filme do Alain Resnais com roteiro da Marguerite Duras e o único centrado em uma personagem feminina, trate também da relação amorosa e traga reverberações mais psicológicas inseridas no seu tempo. De maneiras diferentes, estes filmes problematizam ainda a questão do relato histórico, seja ao tratarem a

¹ Sobre essa abordagem na história da arte ver, por exemplo, Aby Warburg (2015) ou Georges Didi-Huberman (2011); no caso da literatura, ver Tania F. Carvalhal e Eduardo F. Coutinho (1994).

experiência do nazismo pelos olhos de um personagem, seja ao colocarem a impossibilidade da ação e da representação do trauma. Enquanto ao redor dos protagonistas se configura uma hostilidade insuportável, a utopia de libertação conduz cada um deles a um destino fatal ou traumático. A paisagem participará da composição de cada personagem e de uma tentativa de articulação da experiência também por meio da imagem, compondo um drama lacônico e paralelo: o do acolhimento perdido ou o do incomensurável sofrimento do personagem trágico.

A noção de paisagem, originalmente concebida no âmbito da história da arte, tem sido estudada no cinema por diferentes autores, como veremos, e com perspectivas que passam, por exemplo, por conotações psicológicas, mecanismos da linguagem cinematográfica ou o contexto do (de)colonialismo. O conceito do trágico, por outro lado, originalmente pensado no âmbito da tragédia grega, também tem mostrado a sua atualidade em estudos que o identificam na produção contemporânea, principalmente na literatura e no teatro. O artigo recorre a essas reflexões para analisar como o cinema, ao propor uma narrativa com imagens, faz reviver a história no âmbito tanto político como estético, já que os processos cognitivos que caracterizam a vivência dos protagonistas podem ter como guia um gênero dramático assimilado, como a noção ainda reverberante do trágico, ou conceitos visuais apreendidos, como a noção de paisagem. Para isso, será feita uma breve apresentação dos conceitos de trágico e paisagem, que norteiam a nossa análise dos filmes, para em seguida investigarmos como se combinam e materializam nos filmes em questão.

A condição trágica

O pensamento sobre a tragédia teve um percurso histórico que enfatizou aspectos diferentes, de tal maneira que hoje o trágico não pode ser visto separadamente dessas transformações conceituais que deixaram rastro na produção contemporânea. A primeira reflexão sobre a tragédia enquanto gênero veio com a *Poética*, de Aristóteles, cujas reverberações sobrevivem ainda hoje seja pelos cânones herdados pela dramaturgia ocidental seja pela contestação deles. Originalmente escrita no século IV a.C. a partir das anotações das aulas de Aristóteles pelos seus alunos, que chegaram aos nossos dias por meio de diferentes manuscritos, a *Poética* analisa, na primeira parte (Aristóteles 1994, 103-122), o conceito de

poesia, entendida como imitação da ação que se realiza quer pela narrativa (epopeia) quer por meio de atores (a tragédia e a comédia dramática). Essa primeira teoria da tragédia identifica as partes que devem constitui-la e aponta como um dos seus elementos essenciais o fato de ela causar no espectador o medo e a pena, sendo que, para isso, o personagem, que passa por uma reversão de uma situação, não deve ser nem nobre nem vilão, mas um cidadão comum, bom e justo, que atraiu para si o azar, por erro ou fraqueza, provocando um sentimento de empatia, ou identificação, por parte do espectador. Este sentiria pena daquele por não merecer o destino que encontrou, mas também medo, por se tratar de alguém igual a si. A tragédia traria a possibilidade de purificação desses sentimentos pela vivência do espetáculo teatral. Para Aristóteles, a tragédia podia terminar com uma reconciliação ou com o silêncio depois da dor, embora ele reconhecesse um fim trágico como o final perfeito.

Diversos filósofos, escritores, dramaturgos dedicaram-se à tragédia seja como objeto de reflexão seja como base para produzirem obras de ficção. Entre os filósofos que se dedicaram à teoria da tragédia, o foco deixou de ser as regras que constituem esse gênero literário e os efeitos catárticos buscados no leitor/espectador, para se tornar a busca dos conceitos que lhe são implícitos e que determinam o seu sentido. No seu *Ensaio sobre o trágico*, Peter Szondi (2004) recuperou as nuances do conceito do trágico presentes na obra de diversos filósofos para analisar algumas tragédias, dos clássicos gregos a Shakespeare e a obras mais contemporâneas. Embora Szondi se resguarde de uma definição definitiva para o trágico, ele identifica uma ruptura no pensamento sobre o tema a partir do Iluminismo e termina por encontrar um ponto em comum nos filósofos e nas obras que comenta. A ruptura deu-se entre a teoria clássica, mais preocupada em determinar regras atemporais que regessem os gêneros artísticos, e as teorias posteriores ao Iluminismo, interessadas, não nos elementos da obra, mas na *ideia* de tragédia e em pensar o trágico em sua realidade histórica, como uma série de manifestações próprias de cada época. Entre os filósofos que menciona, Szondi identifica em comum a presença da dialética como marca da tragédia – uma dialética que se manifesta na oposição entre o absoluto e o individual, o universal e o particular, ou ainda na união de opostos, como quando algo se transforma no seu contrário. É o caso da simples noção de partida, que, para Goethe, marca o trágico da separação dentro da união. A vontade de liberdade do herói trágico, por exemplo, volta-se contra ele próprio e é determinante para sua incontornável derrota,

conforme destaca a abordagem de Schopenhauer sobre o papel crucial da vontade para o personagem trágico. A busca da liberdade é o que leva à sua impossibilidade. Szondi demonstra, por exemplo, que uma sucessão de inversões leva Édipo a realizar as terríveis predições do oráculo. Para evitar a sua concretização, Édipo abandona a cidade de Corinto, onde estavam seus pais adotivos, o que o leva, justamente, a matar o pai e a se casar com a mãe. Assim como Szondi fez questão de se ater não apenas aos filósofos, mas valorizou o modo como as obras literárias também são irradiadoras de sentidos trágicos, veremos que o cinema também constitui um território fértil para a tragédia. Agora, porém, não apenas as desventuras do enredo colocam o personagem em um impasse de impossível solução pois também a imagem faz parte do conluio trágico. A paisagem participa, assim, da configuração do trágico na tela.

Quando o cenário cinematográfico vira paisagem

As origens da paisagem enquanto gênero autônomo remonta à pintura europeia do século XVII, quando ela se torna um assunto por si só, embora já estivesse presente em quadros anteriores, como um elemento da composição, com menor ou maior importância. Esta noção de paisagem pode parecer incompatível com o cinema, em que se procura também contar uma história, pois acabaria reduzida a um cenário para uma ação mais relevante. Isso negaria a autonomia alcançada como gênero, já que é justamente quando deixa de ser pano de fundo para uma ação, um retrato, ou uma cena sagrada que a paisagem se consolida como gênero pictórico (Roger 1999, 35). A paisagem autônoma, portanto, pareceria restrita ao cinema experimental, livre das amarras da narrativa, onde a câmera se pode entregar à contemplação do espaço ao redor, sem ter que dividir a atenção com personagens. Porém, algumas estratégias do cinema narrativo conduzem o olhar do espectador para a paisagem, fazendo com que ela oscile entre ser um cenário ou um elemento mais autônomo. Martin Lefebvre argumenta que a percepção do espectador transita entre a história e o espetáculo cinematográfico e que tal oscilação depende tanto de recursos usados pelo cineasta quanto do espectador e a sua sensibilidade, cultivada para reencontrar no filme a paisagem previamente assimilada como um elemento cultural (Lefebvre 2006, 29). O cineasta pode optar, então, por enquadramentos, movimentos de câmera ou inserções na edição do filme que conduzam a atenção do espectador para a paisagem. Esta tanto pode ser um mero

cenário para a ação como surgir sem uma função diegética e obrigar o espectador a encontrar a sua conexão com a história que está sendo contada (Lefebvre 2006, 33). Como exemplos de inserções entre os planos que guiam o olhar para paisagens, o autor menciona a presença do deserto no filme *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968), ou o uso da paisagem em filmes de Godard e outros.² Esses tempos mortos são usados, no cinema clássico, para marcar uma mudança de situação; mas, ao serem utilizados por cineastas mais interessados em explorar os limites da linguagem cinematográfica, essas inserções têm uma função menos pragmática e mais metafórica em relação à narrativa. É assim que o deserto no *Teorema* pode ser lido como referência à aridez do mundo moderno, diz Lefebvre, ou ainda, sugiro, ao vazio existencial dos membros da família que o personagem recém-chegado vem espelhar. Nos filmes de Godard, inserções equivalentes remetem a uma transcendência em relação à história, à contemplação, à esfera da imaginação e ao sublime (Lefebvre 2006, 45). A paisagem, pode, portanto, assumir diversas conotações que a distanciam de ser apenas um cenário para a ação do filme e que apontam para a diversidade de outras funções dentro da narrativa fílmica.

Anne Cauquelin associou a origem da paisagem à invenção da perspectiva, que permitiu que um lugar fosse organizado na superfície plana da tela, ao mesmo tempo que dissimulava o trabalho de linguagem necessário para essa organização. Quando a geometria linear e a perspectiva perderam força, a paisagem continuou a interessar, menos para traduzir o espetáculo da natureza do que para evidenciar o trabalho conceitual que preside à organização da natureza e o nosso poder de concepção desse espetáculo (Cauquelin 2007, 181-183). Isso pode ser verificado, por exemplo, nas obras de realidade virtual em que natureza e paisagem insistentemente permanecem, embora com um apelo mais forte para a interatividade e colocando novas questões, já que, no mundo contemporâneo, quanto mais a paisagem e a natureza se afastam do cenário urbano, mais elas parecem reemergir na cultura e na arte. Assim, dos videoclipes de realidade imersiva da artista Björk (lançados junto com o álbum *Vulnicura*, em 2015) às salas de cinema, a paisagem persiste como sendo mais do que um mero lugar. Se, na pintura, o uso da perspectiva trazia mais realismo para a paisagem e dissimulava os

² Os filmes destacados por Lefebvre são *Prénom Carmen* (1993), *Je vous salue Marie* (1985), *King Lear* (1987), *Nouvelle vague* (1990), *Allemagne année 90* (1991) e *Hélas pour moi* (1993) (Lefebvre 2006, 44).

mecanismos da linguagem pictórica, no cinema é a história que dissimula o fato de que a paisagem pode não ser apenas um cenário. Porém, nem todos os filmes ambientados em um cenário natural têm paisagem; é preciso que o filme lance mão de recursos para que ela adquira alguma autonomia em relação à sua função de cenário.

Se Martin Lefebvre (2006) fala de “cenário e paisagem” (“setting and landscape”), David Melbye (2017, 113-114) diferencia as noções de espaço e paisagem, uma transformação que ocorre principalmente no que denomina de “filmes de paisagem psicológica” (“psychological landscape films”). Nestes, o personagem é marcado por algum conflito interior que a paisagem vem exteriorizar. São filmes que exploram aspectos viscerais da paisagem para assumir um modo narrativo subjetivo e propor uma alegoria psicológica da experiência interior humana, não estando limitados a determinadas culturas ou épocas, embora possam ser mais recorrentes em determinadas circunstâncias (Melbye 2017, 109). Melbye demonstra que a narrativa fílmica mobiliza correlativos visuais para mostrar a experiência do personagem, de forma a que, para além do enredo e dos diálogos, sejam usadas técnicas cinematográficas para externalizar o conflito interno do personagem. Esse modo psicológico da narrativa desenvolveu-se, especialmente, no cinema do pós-guerra, quando a narrativa clássica hollywoodiana, baseada na ação, deu lugar a dramas mais interiorizados que exigiram recursos para os tornar visíveis. Alguns cenários passaram, então, a ser recorrentes, tais como a presença de um rio para remeter à jornada interior do personagem, ou a passagem de um mundo civilizado para a selva, onde o personagem terá que lidar com seus próprios demônios, além dos obstáculos externos. Em diversas épocas e culturas, o cinema explorou a progressão humana fora da civilização e dentro de um ambiente selvagem como uma progressão interna rumo a uma constatação moral ou a uma verdade existencial (Melbye 2017, 113). Um dos filmes que melhor demonstra isso é *Apocalypse Now* (1979), de Francis Ford Coppola. Além da viagem física e interiorizada do personagem, tanto o filme de Coppola como o romance em que se inspirou (*Heart of Darkness*, de Joseph Conrad) problematizam a paisagem também como elemento do contexto imperialista e colonial, que Coppola soube aproveitar ao transportar o Congo do romance original para o Vietnã, de onde os Estados Unidos tinham saído poucos anos antes, após uma longa guerra, a seu modo, também imperialista (Melbye 2017, 123). A reflexão sobre a paisagem como gênero pictórico também considera as implicações que esse gênero tem com o estágio do

capitalismo na época pós-Renascença, onde se configura uma relação com a terra, expressa na posse e na empreitada colonialista dos séculos seguintes, quando a paisagem iria se consolidar na pintura (Mitchell 2002, 7-8).

São muitas as cenas dos filmes que pretendemos abordar neste artigo que emergem dessas reflexões sobre a paisagem. Quando Franz (August Diehl), o personagem austríaco de *Uma vida oculta*, parte da sua aldeia para se alistar no exército nazista, começa ali o seu périplo de sofrimento e a virada do seu destino. Enquanto atravessa uma ponte, a câmera retém-se no rio que passa; ao mesmo tempo, a esposa explica à filha que o pai vai fazer uma longa jornada. A câmera detém-se nesse rio sem qualquer necessidade diegética, alertando-nos para a importância da paisagem neste filme. A conexão com a terra é também recorrente – seja com a terra cultivada seja com a ideia de nação, que o regime nazista vem abalar com suas ambições expansionistas, ou que a bomba de Hiroshima, no filme de Resnais, fez estremecer. A situação de guerra traz especialmente à tona a questão da terra como identidade nacional – que a noção de paisagem também pode reforçar, como veremos no caso do filme russo.

A paisagem, portanto, dá origem a uma confluência de sentidos que, embora tenha na representação dos conflitos interiores um aspecto importante na discussão sobre o trágico, não se limita exclusivamente a essa função. A maneira complementar como a paisagem é representada nos três filmes em questão ajuda a compreender aspectos que compõem a tragédia reinterpretada nesses filmes – tragédia essa que envolve a história de personagens específicos imersos no drama interior de cada um e no drama maior da história.

***Uma vida oculta* em uma paisagem aconchegante**

No filme de Terrence Malick, o cenário bucólico é estrategicamente mostrado pela câmera; mas a beleza evocada intensifica o destino trágico do protagonista, cujas escolhas estão na base da renúncia a esse paraíso. Em um pequeno vilarejo austríaco, um casal constrói a vida à custa de árduo trabalho no campo. Os dois jovens e as suas filhas pequenas são lindos e leves. A vida transcorre em um vale verdejante cercado de montanhas e cachoeiras. Há um senso da presença do sublime nesses planos, que deveriam ser o que cinematograficamente se chama de tempos mortos, nos quais o olhar da câmera reverencia a natureza em

volta, do céu ao farfalhar das árvores. No cinema, como é sabido, os tempos mortos referem-se a planos de transição, que desviam a atenção do espectador para o cenário em volta. O filme começa no breu com a *voice-over* masculina sugerindo que construíssem o ninho lá em cima, com as árvores, e que voassem como pássaros para as montanhas – o que prepara o espectador para perceber o que ainda é apenas cenário. A cena seguinte, em preto e branco, é de um avião sobrevoando uma cidade europeia. Logo em seguida, vemos Hitler desfilando pelas ruas em carro aberto, aclamado pela população, em trechos de filmes daquela época. O idílio será, portanto, interrompido pela chegada dos nazistas na Áustria e a convocação para o alistamento obrigatório masculino. O personagem principal, Franz, vê-se, então, confrontado com um dilema: apesar de não concordar com a guerra, sabe que negar-se a entrar no exército e a prestar juramento de lealdade a Hitler pode ter um custo elevado. Metade do filme narra a situação idílica do casal se conhecendo e construindo a vida em Santa Radegunda, na Áustria, em 1939. Somos avisados desde o início de que o filme se baseia em fatos reais. A outra metade do filme, mostra o périplo de Franz pelas prisões nazistas, enquanto a esposa (Valerie Pachner) enfrenta o trabalho árduo no campo e a chegada da primavera, em imagens que a mostram com as filhas que parecem flutuar à sua volta.

A flutuação é, aliás, uma característica da câmera deste cineasta. Ao longo do filme, esta como que paira sobre a paisagem e as personagens, como se o jovem casal dançando quando se conheceram, as filhas mais adiante correndo, o vento na plantação de trigo, a água caindo da cachoeira, o passar das nuvens fizessem parte de um mesmo fluxo idílico. A própria natureza é um tema recorrente nos filmes de Malick, aparecendo ora como um éden ora como um paraíso perdido (Silberman 2007, 175). Diversos diálogos com personagens – tais como o padre, o padeiro, o prefeito, a esposa, o bispo, o inquisidor, o advogado, o juiz no Tribunal Militar – dão oportunidade ao espectador de conhecer o dilema de Franz. Ele tem uma postura diante do mundo para além das questões imediatas e aparentemente mais razoáveis. Muitos são os que lhe perguntam se ele pesou as consequências dos seus atos, mas ele resiste na sua posição porque é movido por uma lealdade maior à sua busca da verdade. No filme *Além da linha vermelha* (*The Thin Red Line*, 1998) [em Portugal, *A Barreira Invisível*], do mesmo diretor, o materialista Welsh (Sean Penn) indaga o idealista Witt (Jim Caviezel): “Que diferença você acha que pode fazer como um único homem nessa loucura? Se você morrer, será por nada.” Em *Uma vida oculta*, pelo menos três militares

alemães lembram, em vão, a Franz que ninguém algum dia saberá o que ocorre entre as paredes das masmorras nazistas, e o advogado tenta dissuadi-lo pedindo-lhe que assine um termo que faria dele um homem livre, ao que Franz responde: “Mas eu sou um homem livre.” O personagem trágico pagará o preço da liberdade de fazer as suas escolhas. Porém, não se trata apenas de diálogos eficientes (Terrence Malick assina também o roteiro do filme), como destaca Silberman, a respeito do filme *Além da linha vermelha*:

As ideias devem estar mais explicitamente apresentadas nos debates falados e nos monólogos interiores, mas a base da sua expressão permanece visual. E é no aspecto visual da paisagem, apesar de todas as complicações e contradições, que Malick é capaz de expressar mais claramente a visão dele do mundo como paraíso perdido, preso na escuridão e na morte, mas aberto à redenção pelo brilho da ação individual altruísta. (Silberman 2007, 175, tradução da autora)

A redenção será inviável para Franz, ou, pelo menos, ela só se realizará enquanto memória do seu gesto, tal como Aristóteles já sugeria a respeito dos personagens trágicos. É o que vemos em algumas cenas reveladoras. Em diálogo com o restaurador da igreja, este comenta que pinta o Cristo aureolado e confortável que os fiéis querem ver, já que não querem saber do que ocorre com a Verdade e completa que um dia pintará o verdadeiro Cristo. A cena seguinte é, não por acaso, um grande plano de Franz em uma trilha, sob céu enevoadado e em uma paisagem sombria da tarde. Em outra cena, um Franz algemado, acompanhado de um militar a caminho do julgamento, ajuda uma passageira no trem a subir uma mala, ou apanha um guarda-chuva do chão para apoiá-lo na parede. Ao contrário do que dizem seus conterrâneos, a escolha dele não é um gesto egoísta. O artigo de Silberman sobre a obra de Terrence Malick foi escrito mais de dez anos antes de *Uma vida oculta*, mas encontramos as mesmas obsessões do cineasta seja sobre um dilema moral seja sobre a presença da natureza e do paraíso perdido nos seus filmes.

Malick costuma usar diversos recursos que o distanciam de uma abordagem puramente realista e que constituem suas marcas como realizador. Tal como a já referida câmera flutuante, também o uso deliberado da *voice over* permeia o filme, com o pensamento do personagem pairando entre cenas diversas. Além dos diálogos com personagens com posição oposta ao protagonista, essa voz permite que

o espectador conheça o conflito interno que se desenrola. A paisagem funciona como mais um elemento externalizador desse conflito, como vimos, por exemplo, no céu carregado ou no rio que passa em cenas específicas. Há, porém, um sentido mais genérico que transforma em paisagem o cenário de Santa Radegunda, que a câmera insiste em fazer o espectador ver.

O que poderia ser mero cenário ecoa o dilema interior de Franz: assim como ele empreende uma busca por uma verdade menos imediata, ou seja, por não atender apenas à demanda nazista, mas por agir segundo suas crenças, também a natureza não é apenas um dado geográfico. O trágico dialético manifesta-se em uma união ilimitada, seja com os deuses seja com a natureza, que se purifica por meio de uma separação ilimitada, como encontramos na obra de Hölderlin (cit. Szondi 2004, 5). A paisagem em volta se confunde, assim, com o desejo de uma “unificação ilimitada”, de uma dissolução em uma razão maior. Também a presença de Deus é uma constante no filme, mas a fé será igualmente abalada. Igreja, imagens religiosas, padre e crucifixos povoam as cenas, assim como as interpelações a Deus feitas por Franz e sua esposa. Ouvimos a *voice over* dela enquanto procura o marido nas prisões de Salzburg: “Nenhum mal acontece a um homem de bem. Nenhum pardal cai sem que Ele saiba.” Se Deus e paisagem oferecem o conforto de uma fusão tantas vezes sugerida pelo esplendor da natureza em volta, explorada pelo movimento flutuante da câmera, nem um nem outro trará a salvação a Franz. Para Schopenhauer, a tragédia representa a autodestruição e autonegação da vontade que se volta contra si mesma; assim acontece com Franz, cuja vontade o liberta ao mesmo tempo que o sentencia. Para o filósofo alemão, a vontade, o único herói da ação trágica, “acendeu como uma luz”, mas o conhecimento que ela provê acaba por determinar a sua própria aniquilação (cit. Szondi 2004, 54). Mesmo entre os muros da prisão, a câmera ainda se volta para o céu. Nas mais sórdidas condições, torturado, humilhado, e condenado, Franz volta-se para as nuvens. Não há ali possibilidade de redenção, mas elas apontam para uma causa outra, aparentemente mais etérea, porém que o move e o condena.

Ascensão e queda na paisagem gélida

No filme da cineasta soviética Larisa Shepitko, a paisagem, agora coberta de neve, oscila entre um cenário árduo e uma brancura ofuscante e

mística, tal qual a dualidade dos dois personagens principais, um intrépido batalhador e um idealista de saúde frágil. A dialética da tragédia revela-se na ambiguidade da paisagem e no contraste entre os dois personagens principais. O filme começa com sons de tiroteio e falas em alemão, em meio a uma tempestade de neve. Uma pessoa emerge do chão branco, outros refugiados despontam das trincheiras cobertas de neve. Aparece, então, o letreiro com o título do filme: *Ascensão*. Trata-se de um grupo de fugitivos embrenhado na paisagem russa, fugindo da ocupação do exército alemão. Dois homens do grupo, que inclui mulheres, crianças e idosos, são destacados para buscar alimentos. Esses dois terão que atravessar uma vasta distância coberta de neve no meio de uma tempestade. No caminho, encontram soldados alemães e Sotnikov (Boris Plotnikov), que é um atirador, mata um deles, mas fica ferido. Rybak (Vladimir Gostyukhin), seu companheiro, sempre falante e caloroso, vem salvá-lo. Mais adiante, eles são capturados e interrogados pelos alemães. O inquisidor quer que Sotnikov diga onde está seu grupo, porém ele resiste, recebe ameaças, mas não cede. Rybak está disposto a falar para salvar a pele. Sotnikov será torturado, mas se mantém incólume. Sotnikov entende que os alemães procuram quem matou o soldado deles e confessa ter sido ele, para assim poupar os demais prisioneiros. O inquisidor, no entanto, não traduz essa confissão e diz para os militares alemães que podem prosseguir com o enforcamento de todos. Rybak se salva porque aceita servir a polícia alemã, mas isso lhe causa extrema angústia depois que os outros morrem. O filme termina com Rybak olhando para o lado de fora do portão. Sabe que se fugir será fuzilado, como ocorreu com outro fugitivo. Em desespero, ele tomba ajoelhado na neve, de onde, no início do filme, outros emergiram. Vemos uma paisagem branca, com uma silhueta de igreja ao longe, tal qual o filme começou.

A diretora Larisa Shepitko (1938-1979) faz parte de uma geração que, entre os anos 1950 e 1964, renovou o já bem consolidado gênero do filme de guerra soviético, dando diferentes abordagens ao assunto, para além do heroísmo convencional. Shepitko realizou cinco filmes antes de morrer em um acidente de carro. Os filmes envolvem personagens complexos e aspectos da identidade soviética, tais como a experiência da guerra, a noção de pátria, o mundo natural, os contrastes sociais na vida soviética do pós-guerra e os custos disso para a mente humana. Seus filmes sempre se destacam pela beleza das imagens e o desconforto que causam pelas questões sem solução que propõem (Costlow 2013, 76). A *Ascensão* é baseado em uma obra do escritor Vasil Bykov cujo título era

Sotnikov (1970), o nome do protagonista. Ao alterar o título e alguns aspectos do texto original, embora mantendo o enredo, Shepitko trouxe as suas marcas para a adaptação cinematográfica. Se a obra original privilegiava Sotnikov, o filme conduz o espectador a simpatizar também com Rybak, pois, mesmo sendo um traidor, mostra-se desde o início como um personagem solidário e conectado com a vida. A cena final, em que ele tomba ajoelhado na neve, bem como as cenas imediatamente anteriores, dão a dimensão do sofrimento pelo qual ele passa. Além dessa mudança de foco em relação ao personagem principal, que é menos uma mudança do que um compartilhamento de foco, o filme traz imagens marcantes, pelo menos sob dois aspectos: os grandes planos expressivos e os planos da paisagem.

Um olhar familiarizado com a cultura russa identifica esses grandes planos com os ícones russos. Essa é a leitura de Jane Costlow, que, para além da maneira de enquadrar os rostos, destaca a sua iluminação como uma referência ao caráter divino, e não realista, dos ícones (Costlow 2013, 81). Mas outra referência que logo aflora é o filme *A paixão de Joana d’Arc*, de Carl Theodor Dreyer (1928), tanto pelo uso de planos fechados nos rostos quanto pelo mesmo alheamento místico, seja de Joana d’Arc (Renée Jeanne Falconetti) seja de Sotnikov quando, na cena de tortura, por exemplo, depois de um grito de dor, sua expressão torna-se serena e seu rosto é iluminado por trás, dando a impressão de uma aura. O rosto do seu inquisidor, cujas expressões também são cuidadosamente destacadas pelo grande plano, ficará perplexo – o enquadramento fechado no rosto dele destaca a transição da expressão sádica para a atônita. Sotnikov é um atirador e um professor de matemática que, desde o início, está sempre tossindo e logo é ferido, o que marca um contraste com seu companheiro Rybak, que tem um físico forte e determinado, e jamais está cansado diante da paisagem hostil que os dois têm que enfrentar, além de ser sempre solidário ao cuidar de Sotnikov.

Em filmes em que a paisagem se destaca, ela surge por meio de inserções ou de personagens cujo olhar nos levam a vê-la. No filme *Uma vida oculta*, as inserções dominavam. Em *Ascensão*, a câmera nos faz ver a paisagem, mas é também pelo olhar de Sotnikov que vemos a lua, os galhos, os sons da cidade e o reverso dos telhados, enquanto ele é transportado ferido e deitado. Sotnikov é um contemplador, tudo nele é etéreo – do seu passado de matemático à sua saúde frágil ou à expressão do rosto que ora fita a paisagem ora se distancia desse mundo.

Personagem trágico, Sotnikov está atrelado a ideias que o levam, inevitavelmente, à morte. Seus ideais são a lealdade a seu grupo, que faz com que confesse ser o atirador que matou o soldado alemão para tentar poupar os outros, e a lealdade à pátria (“sou filho da minha mãe, do meu pai e da pátria”, diz, ao se identificar para os alemães). Costlow comenta que a paisagem de inverno e a vegetação característica, mostradas no filme, falam também da identidade russa. Reforçando a referência aos ícones nos grandes planos dos rostos, a autora destaca ainda que o filme começa e termina com uma paisagem coberta de neve e uma silhueta de igreja ao longe (Costlow 2013, 85).

A justaposição de paisagem e igreja não é arbitrária, pois vem conferir sentido ao cenário em mais de um filme. Na primeira cena em que vemos Franz, no filme *Uma vida oculta*, ele está ceifando o campo de trigo com a torre da igreja centralizada e bem visível ao longe. Em um dos últimos planos do filme, ouvimos a voz da sua esposa, dizendo que vai encontrá-lo na montanha, enquanto vemos o campo de trigo ainda verde frente à torre da igreja sobreposta à montanha mais atrás. Paisagem e igreja são, assim, associadas nos dois filmes, e mais de uma vez em cada um. Vimos que, quando Franz está preso, seus olhos em um momento se voltam para o céu. Igreja, elementos naturais e paisagens participam desse mesmo território, ao qual os personagens trágicos dos dois filmes se sentem atraídos; eles têm, portanto, uma certa afinidade e equivalência. Embora seja uma paisagem natural que remete à dureza do desafio a ser enfrentado pelos personagens (especialmente no caso de *Ascensão*) – uma paisagem que é obstáculo e, ainda assim, pátria –, ela também proporciona um espelho para as questões morais e éticas nas quais os personagens trágicos estão emaranhados. A terra precisa ser lavrada, semeada, ceifada ou também enfrentada em uma árdua travessia com neve até acima dos joelhos. Mas, dialeticamente, a paisagem também comparece como o território de transcendência, referente a uma causa maior e menos cotidiana que move os personagens não só na vida, mas também para a morte, conduzindo-os à tragédia.

***Hiroshima Meu Amor* ou a trágica ruptura**

O filme do diretor francês Alain Resnais (1922-2014) causou impacto na época em que foi lançado, em 1959, por causa da sua edição primorosa e desnorteante. Hoje não estranhemos tanto a forma do filme, já que

outros filmes realizaram, entretanto, montagens equivalentes.³ O filme causou impacto no diretor brasileiro Glauber Rocha, então com 21 anos, que apontou, de maneira indireta, para o caráter transcendente tanto do personagem trágico como da paisagem.⁴ Para Rocha, Resnais inaugurava o filme moderno, sendo o primeiro, após Eisenstein, a realizar no cinema a teoria da montagem “como processo de investigação da realidade do homem e como instrumento de estudo metafísico” (Rocha 2019, 159). O futuro cineasta brasileiro considera Alain Resnais como um “documentarista do espírito”, “ou seja, um homem que vê o pensamento do homem e não a imagem” e que “fez da câmera um sistema muito mais poderoso de penetração na problemática do homem do mundo do que toda a pirâmide da filosofia verbal” (Rocha 2019, 159-160). O entusiasmo do jovem crítico não era gratuito, apontando já para algumas questões que viriam a marcar os textos críticos sobre o filme nas décadas seguintes, tais como a ênfase na montagem de Resnais ou no roteiro de Duras, e o entrelaçamento entre ficção e documentário ou entre memória e história. Interessam, aqui, alguns aspectos menos abordados posteriormente, como o destaque para o fato de o filme usar a câmera para investigar “a problemática do homem e do mundo” ou a montagem como “instrumento de estudo metafísico” – questões que dizem respeito ao personagem da tragédia. Interessa-nos, ainda, a observação de Glauber Rocha que Resnais vê “o pensamento do homem e não a imagem” – embora consideremos que ele vê o pensamento do homem, mas enquanto imagem cinematográfica. O nosso objetivo é indagar o modo como o filme *Hiroshima meu amor* trata a paisagem para situar a problemática metafísica do homem no mundo. Esta problemática que, nos dois filmes anteriores, era guiada pela liberdade dos personagens buscarem a verdade das suas convicções até às últimas consequências, aqui se traduz em uma busca da verdade interior e superação de traumas.

Hiroshima meu amor narra a história de uma atriz francesa que vai fazer um filme sobre a paz naquela cidade japonesa, 14 anos depois da primeira bomba atômica, lançada em agosto de 1945. A mulher (Emmanuelle Riva) encontra um arquiteto japonês (Eiji Okada) por quem se apaixona em um breve encontro de um dia, antes de partir. Esse encontro e o

³ Veja-se, por exemplo, os filmes do diretor Alejandro González Iñárritu *Amores perros* (2000) e *Biutiful* (2010) ou a série policial *The Sinner*, criada por Derek Simonds (2017-2021).

⁴ As impressões de Rocha podem ser lidas na crítica que publicou no *Diário de Notícias*, em 23 de outubro de 1960, recentemente republicada em Rocha (2019).

diálogo com o arquiteto – os dois personagens não têm nome no filme – desenterram da sua lembrança a experiência trágica de um amor de juventude com um soldado alemão, que foi morto quando eles iam fugir da França. Como punição pelo suposto colaboracionismo com o inimigo invasor, os habitantes da cidade cortam-lhe o cabelo e raspam-lhe a cabeça, o que a deixa muito transtornada. Vendo a sua reação, ora apática ora aos gritos, seus pais colocam-na em um porão para que ela possa lidar com a vergonha e com o trauma até que volte a si. Quando se recupera, sua mãe diz que ela tem que abandonar a cidade. A jovem parte para Paris, onde a notícia em todos os jornais é sobre a bomba de Hiroshima. Esse passado não é contado de uma só vez, mas extraído aos poucos no diálogo entre os dois amantes. O trabalho de montagem do filme é, justamente, o de fazer vir à superfície essas lembranças, primeiro como flashes incompreensíveis e, depois, como uma história que vai se delineando mais claramente no final do filme, quando as duas cidades e os dois personagens masculinos, o soldado alemão e o arquiteto japonês, se juntam em uma unidade só.

É difícil abordar este filme apenas sob a perspectiva que este artigo propõe, quando são muitas as questões que ele coloca. Vejamos, porém, a questão trágica: são insistentemente reafirmadas a ilimitada união e a ilimitada separação. A verdade aqui buscada é a amorosa mais do que moral, como nos filmes anteriores, e o amor é tão intenso quanto impossível. A ilimitada união aparece logo no início do filme, nos corpos abraçados numa Hiroshima que é contemporânea aos personagens. Filmados bem de perto e na penumbra, os amantes formam um corpo só, sem que suas cabeças estejam visíveis, se abraçando e se acariciando – um corpo enquadrado de forma a se tornar ao mesmo tempo abstrato e tátil. Quando, mais adiante no filme, a lembrança da morte do soldado enfim emerge do passado, a personagem, que tinha ficado abraçada a ele durante horas, sem perceber que morrera, diz: “eu não encontrava a menor diferença entre aquele corpo e o meu.” A união ilimitada é reencenada pelo encontro com o amante japonês, 14 anos mais tarde, que, no entanto, também marca uma separação ilimitada porque ela vai partir – além de morarem em países diferentes, os dois se dizem casados e felizes. “Jamais” é uma palavra insistentemente repetida. O arquiteto pergunta de que é que ela tinha medo quando estava presa no porão, ao que ela responde, referindo-se ao soldado que se funde, agora, com o interlocutor japonês: “de nunca mais te ver, jamais jamais.” Sobre o fato de as luzes estarem acesas de madrugada, ele comenta: “Hiroshima não pára jamais.” Ou ainda: “a noite não vai terminar, o dia não vai começar,

jamais, jamais.” O tom de devaneio une, assim, lembrança e cenário, causando uma contaminação de sentidos que conecta o presente à história.

Os dois amantes falam sobre a iminência da separação e do incontornável esquecimento que também se relaciona com o trauma da bomba, tema do começo do filme. Inicialmente, Alain Resnais fazia um documentário encomendado sobre o aniversário da bomba de Hiroshima, mas terminou optando por fazer um filme de ficção dada a dificuldade de chegar a alguma verdade sobre o tema. Em vez disso, o filme gira em torno de uma dor quase impronunciável que também habita nesse insistente “jamais”. O nome da cidade francesa onde a protagonista morava é, não por acaso, Nevers, que contém em si o termo em inglês, *never* (nunca, jamais). Para Goethe (cit. Szondi 2004), inerente ao trágico está o fato de ele não permitir nenhuma solução e o fundamental na situação trágica é o ato de partir. Goethe não via necessidade de existir uma situação brutal ou violenta no trágico, que poderia se manifestar em uma despedida da pessoa amada ou no abandono de uma situação. Szondi comenta que Goethe percebia a estrutura dialética da partida, uma proximidade que tem diante dos olhos a distância, “ligação consumada pela própria separação, sua morte, como partida” (Szondi 2004, 51).

O espaço funciona, neste filme, como uma das possíveis chaves para o impronunciável – seja a destruição pela bomba, seja o sofrimento amoroso. Há diversos *travellings* ao longo do filme que vão, progressivamente, unindo as ruas das duas cidades, Hiroshima, no Japão, e Nevers, na França. A Hiroshima inicial, que aparece nos corpos dilacerados captados pelas fotografias históricas, vai cedendo lugar a planos em que a vida reflui: o guia turístico fala dentro do ônibus, as pessoas pescam à beira do rio, e os neons passam, como se a cidade tivesse que seguir em diante, mesmo sendo impossível esquecer. A mulher diz sobre o rio que atravessa sua cidade natal: “o Loire, eu o concedo ao esquecimento, ele vai se tornar uma canção.” Mas são transformações sutis. Esse esquecimento inevitável é tão dolorosamente anunciado e sugerido por transformações e falas que um bom texto sobre o filme, como o de Sarah French (2008), que investiga os mecanismos da depressão e da identidade feminina no processo de reconstituição da memória, considera que a personagem feminina não se recupera do trauma, ainda que a maneira como o espaço é filmado e algumas falas esparsas apontem para uma dolorosa superação.

A paisagem comparece no filme quando, finalmente, é concedido ao espectador conhecer melhor a história ocorrida no passado. O cenário do amor da juventude, em Nevers, é ostensivamente mostrado como um cenário idílico com árvores, rio, ruínas, lembrando o cenário inicial de *Uma vida oculta*, como se a fusão amorosa provocasse, mais uma vez, uma percepção do espaço ao redor como uma acolhedora paisagem. Antes disso, ao longo do filme, as duas cidades vão se fundindo nas caminhadas por Hiroshima, que remetem a caminhadas em Nevers. Hiroshima, uma cidade urbana, repleta de neons, trânsito e estações de trem, contrasta com Nevers com prédios antigos e natureza bem presente: dois lugares unidos pela montagem e pelos amantes. O rio passa na Nevers que emerge das lembranças da personagem feminina, e passa também no diálogo entre o casal, em Hiroshima, sentado em um bar à beira d'água. Tão importante é a presença dos lugares deliberadamente filmados que, na última cena do filme, os amantes se renomeiam. Ela primeiro diz: “eu te esquecerei, eu te esquecerei!” e depois: “Hi-ro-shi-ma. Hiroshima é teu nome.” Ao que ele responde: “é meu nome sim, o seu nome é Nevers, *Nevers en France*” – tão próximo de *Never in France*, em inglês, um jamais sentenciado para ambos. A paisagem constitui-se, assim, como um elemento fundamental nesse encontro amoroso entre personagens e tempos – o passado dela e o presente dos dois, que faz emergir esse passado e que é o momento imediatamente posterior à bomba que destruiu Hiroshima. A câmera faz questão de nos mostrar a paisagem urbana de Hiroshima, que contrasta com a paisagem bucólica da juventude da protagonista francesa, onde a vemos pairar de bicicleta entre os bosques. Os corpos se encontram e os cenários se complementam pelo contraste. A bomba que destruiu Hiroshima remete ao trauma trágico que, mais uma vez, leva ao paraíso perdido.

Conclusão

No seu livro sobre paisagem, a artista Karina Dias (2010) trabalha com a noção de *(in)vu* que ela traduz do francês como “o n(ã) o visto” – algo que está inserido no visto, mas que não é visto e que ela procura trazer para a superfície do visível por meio de diversas obras em vídeo e instalações voltados para paisagens do cotidiano. Esse *(in)vu*/ “n(ã) o visto”, que está incluído na visão de cada um, é atizado pelo mundo externo e garante o pertencimento ao mundo visível.

Podemos sugerir que, em tudo que vemos, há sempre um *invu*, um *n[ã]o-visto* que pulsa à espera de ser encontrado pelo nosso olhar. Seria interessante inverter o raciocínio e nos perguntarmos se não vivemos constantemente em um estado de *invisão*. Em nossa vida cotidiana, não estaríamos imersos no *invu*, no *n[ã]o-visto*, submersos por um estado de cegueira e que, na verdade, conheceríamos apenas lampejos de visão? Hiatos de visão, vedutas-paisagem que saltariam repentinamente diante de nossos olhos em uma espécie de alquimia singular e íntima a cada observador. (Dias 2010, 224)

Os filmes comentados neste artigo trazem diversas estratégias para, justamente, acordar o espectador do seu estado de cegueira e oferecer lampejos de visão que revelam a alquimia entre os personagens, seus destinos e suas buscas de sentido, refletida em um cenário que encontra o olhar capaz de fazê-lo falar e, talvez, de virar paisagem. Nem toda a paisagem é plácida – às vezes as pernas se afundam na neve e é difícil arrancá-las de lá para poder prosseguir. O período da Segunda Guerra Mundial trouxe a bomba de Hiroshima, mas trouxe também uma bomba moral e um desnorteamento cujos ecos se fazem ouvir até hoje. O prefeito de Santa Radegunda, no filme *Uma vida oculta*, tem desprezo pelo que ele chama de “outras raças” e condena a recusa de Franz em se alistar no exército alemão; mas Franz tem cúmplices: um morador com quem conversa faz, perplexo, uma pergunta que ecoa em muitos corações contemporâneos: “Eles não reconhecem o Mal quando o veem?” Os personagens e, com eles, a câmera, olham ao redor, procuram no ambiente o reflexo dos seus questionamentos mais profundos e imateriais, sejam eles sobre um compromisso humano incompatível com a exigência de fidelidade a Hitler sejam eles sobre uma lembrança de fusão amorosa que é o contrário do poder destrutivo da guerra. Na perspectiva da tragédia, porém, essa fusão é explosiva. A atração que une é proporcional à propulsão que separa. Por outro lado, aquele que afirma a sua fidelidade à justiça padece da liberdade de escolhê-la. Enquanto isso, as paisagens passam, ajudando-nos a fazer sentido e a sobreviver. O cinema, e particularmente o diálogo entre alguns filmes, usam recursos que dão visibilidade a temas aparentemente tão impalpáveis como o sentimento da história. Para que isso ocorra, o trágico pode se materializar também em paisagens.

Referências

- Aristóteles. 1994. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. 4ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Carvalho, Tania F. e Coutinho, Eduardo F. 1994. *Literatura comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco.
- Cauquelin, Anne. 2007. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes.
- Croce, Benedetto. 1994. “A literatura comparada”. Em *Literatura comparada: Textos fundadores*, organizado por Eduardo F. Coutinho e Tania Franco Carvalho, 60-66. Rio de Janeiro: Rocco.
- Costlow, Jane 2013. “Icons, landscape and the boundaries of good and evil: Larisa Shepitko’s *The Ascent* (1977)”. Em *Border Visions: Identity and diaspora in film*, organizado por Jakub Kazecki, Karen Ritzenhoff and Cynthia Miller, 80-94. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Dias, Karina. 2010. *Entre visão e invisão: Paisagem – por uma experiência da paisagem no cotidiano*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Didi-Huberman, Georges. 2011. *Atlas ou le Gai Savoir inquiet: L’Œil de l’histoire*. Paris: Les Édition de Minuit.
- Ferro, Marc. 1992. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Foucault, Michel. 2013. “Os fatos comparativos”. Em *A arqueologia do saber*, Michel Foucault, 177-186. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- French, Sarah. 2008. “From history to memory: Alain Resnais’ and Marguerite Duras’ *Hiroshima Mon Amour*.” *Emaj – Electronic Melbourne Art Journal*. Issue 3. Acesso a 20 de outubro 2021. <https://emajartjournal.files.wordpress.com/2012/08/french.pdf>
- Lefebvre, Martin. 2006. “Between setting and landscape in the cinema”. Em *Landscape and Film*, organizado por Martin Lefebvre, 19-59. New York: Routledge.
- Melby, David 2017. “Psychological landscape films: Narrative and stylistic approaches” *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 4 (1): 108-132. <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/267> Acesso a 22 de outubro 2021.

- Mitchell, W. J. T. 2002. "Imperial landscape". Em *Landscape and Power*, organizado por W. J. T. Mitchell, 5-34. Chicago: The University of Chicago.
- Roger, Alain. 1999. "La naissance du paysage en Occident." Em *Paisagem e arte: A invenção da natureza, a evolução do olhar – I Colóquio Internacional do CBHA – CIHA*. 33-39. http://www.cbha.art.br/coloquios/1999/arquivos/pdf/pg33_alain_roger_low.pdf Acesso a 20 de outubro 2021.
- Rocha, Glauber 2019. "Primeira visão de Hiroshima" e "Hiroshima: Poema verbo-visual". Em *Glauber Rocha: Crítica esparsa (1957-1965)*, organizado por Mateus Araújo, 155-164. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado.
- Silberman, Robert 2007. "Terrence Malick, landscape and 'what is this war in the heart of nature?'". Em *The Cinema of Terrence Malick: Poetic visions of America*, organizado por Hannah Patterson, 164-178. New York, NY: Chichester, West Sussex: Columbia University Press.
- Szondi, Peter 2004. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Warburg, Aby. 2015. *Histórias de fantasma para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras.

Filmografia

- A Hidden Life* [longa-metragem] Dir. Terrence Malick. Elizabeth Bay Prod., Aceway Prod., Studio Babelsberg. Estados Unidos e Alemanha. 2019. 183min.
- Amores perros* [longa-metragem] Dir. Alejandro G. Iñárritu. Prod. Altavista Films e Z Films. México, 2000. 153 min.
- Apocalypse Now* [longa-metragem] Dir. e Prod. Francis Ford Coppola. EUA. 1979. 153 min.
- Beautiful* [longa-metragem] Dir. Alejandro G. Iñárritu. Prod. Fernando Bovaira, Alejandro G. Iñárritu e Jon Kilik, México e Espanha. 2010. 138 min.
- Björk Vulnicura Virtual Reality Album* [game] Desenv. Analog Studios. Publ. Wellhart Ltd / One Little Indian Ltd. Reino Unido. 2019.

Hiroshima mon amour [longa-metragem] Dir. Alain Resnais. Prod. Argos Films, Como Films, Daiei Kabushiki Kaisha (Motion Picture Company), Pathé Cinéma. França e Japão. 1959. 91 min.

La passion de Jeanne d'Arc [longa-metragem] Dir. Carl Theodor Dreyer. Prod. Société générale des films. França. 1928. 110 min.

Teorema [longa-metragem] Dir. Pier Paolo Pasolini. Prod. Manolo Bolognini e Franco Rossellini. Itália. 1968. 98 min.

The Sinner [série de televisão] Dir. Derek Simonds. Prod. Donna E. Bloom. EUA, 2017-2021. 32 episódios. 40-46 min.

The Thin Red Line [longa-metragem] Dir. Terrence Malick. Prod. Robert Michael Geisler, Grant Hill, John Roberdeau. EUA. 1998. 170min.

Voskhozhdeniye [longa-metragem] Dir. Larisa Shepitko. Mosfilm. União Soviética. 1977. 111 min.

Three Tragic Characters from World War II Tumble into the Landscape

ABSTRACT Based on three films – *A Hidden Life* (Terrence Malick, 2019), *The Ascent* (Larisa Shepitko, 1977) and *Hiroshima Mon Amour* (Alain Resnais, 1959) –, the article examines how the concept of the tragic has implications that link cinema to history and how the notion of landscape contributes to the construction of the protagonists' drama. Though produced in different countries and times, all three films are set during the Second World War and have in common the tragic condition of their characters expressed in their desire for emancipation when faced with the historical moment of Nazism. The landscape is another element in common, playing a diegetic role in contextualizing the plot; but the way landscape is presented in each case suggests a presence with deeper implications than the ones we normally associate with a mere setting. The article concludes that the notion of tragedy can also materialize in cinematographic landscapes.

KEYWORDS Landscape; cinema; tragedy; history.

Recebido a 29-11-2021. Aceite para publicação a 6-11-2023.